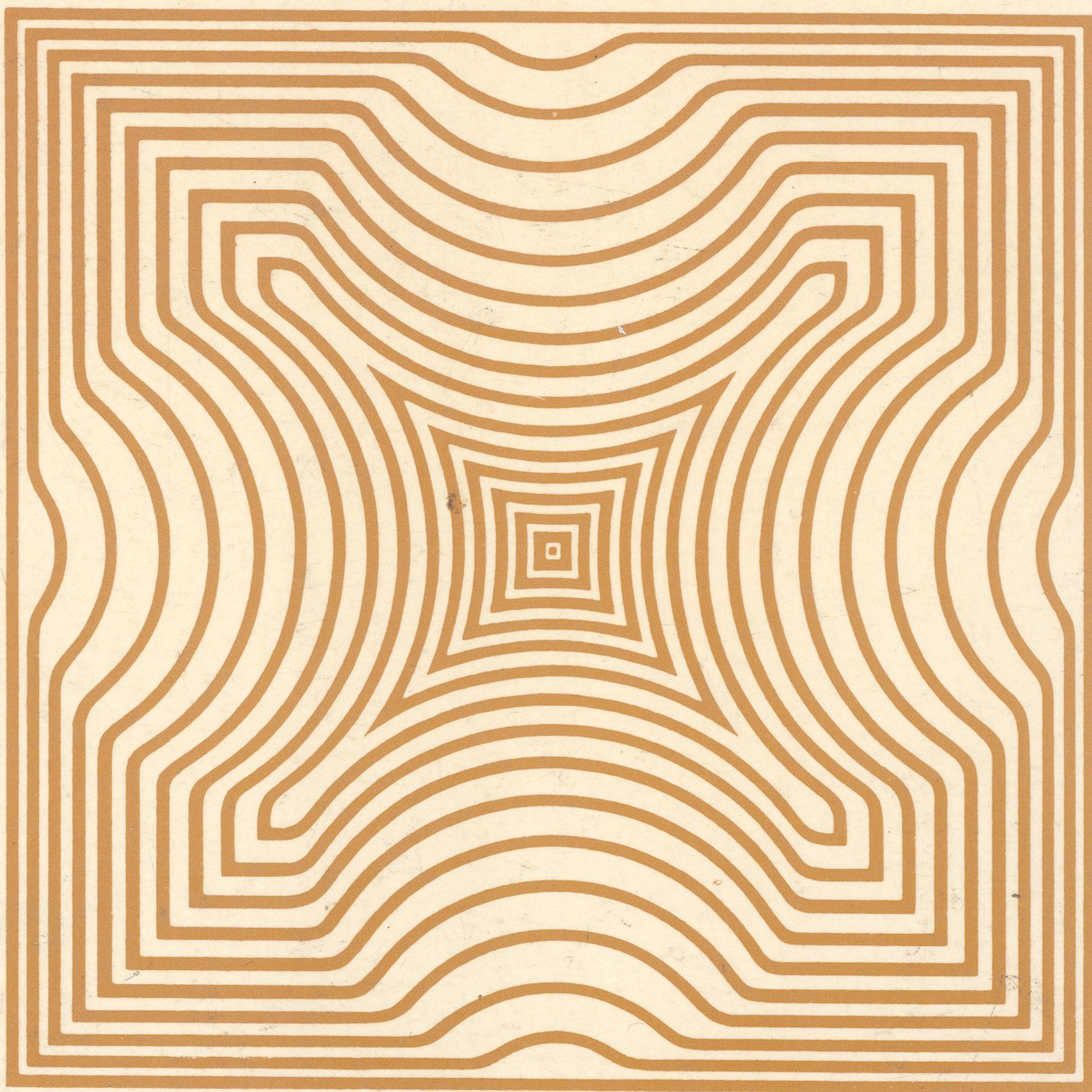
يمنى العيد

# في معرفة النص



منشورات دار الآفاق الجديدة بيروت

# في معرفة النص

دراسات في النقد الأدبي

# في معرفة النّص

## دراسات في النّقد الأدبي


د. حكمت صبّاغ الخطيب
( يُمنى العيد )
أستاذة مادّة النّقد الأدبي في
كليّة الآداب والعلوم الانسانيّة
الجامعة اللبنانيّة


منشورات دار الآفاق الجديدة بيروت

الطبعة الأولى ـ بيروت ( كانون الأول ١٩٨٣ )
الطبعة الثانية ـ الدار البيضاء ( كانون ثاني ١٩٨٥ )
الطبعة الثالثة ـ بيروت ( شباط ١٩٨٥ )

# الإهداء

الى عَليّ وَكلّ الذِينَ لَم يأتوا إلى التّعبير ،

فعَاشوا ... ثمّ مَاتوا صَامِتين .

إلى أبي .

صدرت الطبعة الثانية من هذا الكتاب
في المغرب عن دار الثقافة ـ الدار
البيضاء بالاشتراك مع دار الآفاق
الجديدة في بيروت .

# مقدمة الطبعة الثالثة

أجدني، إذ أقدِّم، للقارىء، الطبعة الثالثة من هذا الكتاب، قد ازددت قناعةً، لا بأهمية الممارسة النقدية وحسب، بل بضرورة ان تصبح القراءة، كل قراءة، ممارسة نقدية .

كيف يصير القارىء، كل قارىء، ناقداً لما يقرأ؟

كيف يصبح القارىء قادراً على كشف دواخل النصوص، فيحاورها ولا يبقى أسير قولها ؟

أن تصير القراءة نقداً، معناه أن لا يبقى القرّاء على هامش ما يقرأون، معناه أن يكون للقارىء حضور في الثقافة، ثقافة المجتمع الذي يعيش. . ومعناه، أيضاً، أن يتدخل القرّاء في إنتاج ثقافتهم، فلا تبقى نصوصها وحدها تقول.

نحن القراء طرف في علاقة طرفها الآخر النص .

نحن نبدع النصوص حين نقرأها. ونحن، بالقراءة، نقيم حياة النصوص أو نشهد على موتها .

أن نمارس النقد معناه أن نشارك في دورة الحياة لثقافتنا. ننتج حياة هذه الثقافة لتنتج بدورها حياتنا الأفضل .

هل ألمح الى مزيد من بلورة المفاهيم النقدية وتذليل سبل تملّكها ؟

ربما! وربما كان هذا ما أعد القارىء بالعمل عليه .

**يمنى العيد**

بيروت ٥/١/١٩٨٥

# تمهيد

كنت قد أعددت هذا الكتاب للنشر منذ أكثر من سنة .فاخترت بعضاً من دراساتي التي كنت قد نشرتها في أكثر من مجلة عربية ، أو قدمتها في بعض اللقاءات والندوات النقدية ، هنا في بيروت ، أو في غيرها من العواصم العربية ، ونقحت هذه الدراسات ، وأضفت إليها ما ارتأيت إضافته .

في اختياري لهذه الدراسات ، من بين غيرها ، توخيت ما توحّد منها في موضوع كان ،أساساً،هاجسها ،كما هو فيها منطق يحكمها .هذا الهاجس أصوغه في سؤال هو : كيف نعرف نصنا الأدبي ؟ أو ، كيف نرى إلى دواخله ؟ وعليه ، فأنا في ترتيبي لهذه الدراسات بين دفتي كتاب ، لم أراع تاريخ كتابتها ، بل راعيت السياق الذي يمكنها أن تندرج فيه والذي يظهر هاجسها .

إلا أن ظروفاً عدة حالت دون نشر ما أعددت . . . وهذا ما أتاح لي أن أضيف إلى الكتاب المعد ، دراسة جديدة هي « الواقعية . سؤال في معرفة النص » ، وهي آخر ما كتبت ، كما أضفت فصلاً أخيراً رأيت أن أعرف فيه بأسماء الأعلام الواردة في الكتاب ، وقد كلفني هذا العمل جهداً استثنائياً ، توخيت به تزويد القارىء العربي ، ممن يجد عنده حاجة لذلك ، بمعرفة أولية لبعض النقاد والباحثين الأجانب الذين يجهل ، ولم أر ضرراً في أن يتناول هذا التعريف ، وبالمناسبة ، جميع الأدباء والشعراء ، حتى المعروف منهم ، ممن ورد اسمه في الكتاب .

على أنه ، ورغم كل ما حاولت ، تعذر عليّ الحصول على بعض المعلومات المتعلقة بمهنة بعض الأدباء المعاصرين ، خاصة الشباب ، أو بتاريخ ولادتهم ، لذلك ، ونظراً لعدم « خطورة » هذا الأمر ، ولندرته ، ارتأيت أن أتجاوزه مكتفية بتعريف هوية العمل النقدي أو الأدبي . . . لهذا البعض ، وهم قلة .

كذلك ، فأنا لم أشأ كتابة فصل يعرف بالمصطلحات ـ المفاهيم ، وذلك لسببين :

ـ الأول هو رغبتي ، وغايتي أيضاً ، في أن يندرج المصطلح ـ المفهوم ، الذي نستعمل ، في سياق تعبيرنا العربي ، فيقرأه القارىء فقط في سياق وروده في النص . وليس صعباً ، في مثل هذه الحال ، على المتخصص أن يعرفه .

ـ ثانياً هو أنني ، انطلاقاً من هذه الرغبة وهذه الغاية ، ومن أجلهما أيضاً ، جهدت في أن يكون استعمالي للمصطلح ـ المفهوم ، هو ، في الوقت نفسه ، توضيح له . زد أن بعض دراسات هذا الكتاب استهدفت ، وبشكل مباشر ، تقديم بعض المفاهيم وتوضيحها .

وأنا إذ أضع بين دفتي كتاب جهداً بذلته في شغلي على النص لفترة ، أتوقف مع القارىء لأسأل نتاج هذا الجهد وأناقشه .

بيروت في ١٧ كانون الثاني ١٩٨٣

يمنى العيد

# مُقَـدِّمَة

هذا الكتاب هو مجموعة دراسات تمارس النقد الأدبي وتجربه . وهي من هذه الناحية ، تشكل استكمالاً لكتابات سابقة أسميتها : « ممارسات في النقد الأدبي » . ولعل من حق القارىء عليّ أن أوضح له معنى استمراري في التعامل مع النقد الأدبي ممارسة ، أي في أن تكون الكتابة النقدية الأدبية بمثابة ممارسة .

وإيضاح استمراري هذا يدعوني لأن أتوقف قليلاً عند بعض التساؤلات ، التي أثيرت حول أهمية الممارسة من جهة ، وضرورة التنظير للأدب أدبنا ، من جهة ثانية والتي عنت في ما عنت ، كتابات لي سابقة[1] .

ولكن ما هي الممارسة ؟ ماذا نعني بها ؟

أفهم بالممارسة نشاطاً فكرياً يشتغل على موضوعه . ممارسة النقد الأدبي هي نشاط فكري يشتغل على الأدب كموضوع له . والنشاط الفكري ، أي نشاط فكري ، لا يبدأ من صفر . لا بدايات ، بالمعنى المطلق ، في التاريخ الحضاري للانسان . ومن ثم فالنشاط الفكري هو سلسلة في حقل نشاطه بخاصة ، وفي حقل النشاط الثقافي الاجتماعي بعامة ، وهو في حقوله هذه غير معزول عن الممارسات المادية . لا حدود صارمة بين نشاطات الفكر ، سواء منها ما أنتج أموراً ذهنية وما أنتج

(١) أشير هنا إلى ما ورد حول هذه المسألة في كتاب الأستاذ نجيب العوفي : « درجة الوعي في الكتابة » . دار النشر المغربية . أبريل ١٩٨٠ ص ١٠ وما بعد . كما أشير إلى مناقشة الأستاذ محمد رضا الكافي التي جاءت تحت عنوان « حول ضرورة الممارسة النظرية » . مجلة « الثقافة الجديدة » المغربية . عدد ١٤ سنة ١٩٧٩ .

أموراً مادية . وسواء أكان هذا الذهني إبداعياً أدبياً أم إبدائياً علمياً ، وسواء أكان الذهني نظرياً ، أم نظرياً ممارسياً . . ولا حدود نهائية بين الممارسات أياً كان حقلها وأياً كان نوع نتاجها . ثمة معارف تُفتح الأبواب بينها أكثر فأكثر . وثمة فكر تتداخل حقول نتاجه وطبقات أزمنته ليتسع فضاؤه المشترك، وليتمايز، في الوقت نفسه، على حدود ، هي واهية حين تعني الانسان وتذهب في اتجاهه ، وهي أكثر حدّية ومأساوية ، حين تذهب ضده أو حين لا تشمله . في هذا الفضاء الواسع يراكم الفكر زمانه حاضراً ، وتاريخه ذاكرة ، وفي هذا الفضاء يحاول الانسان معرفة فيطول الزمن وتغتني الذاكرة .

الممارسة ، كنشاط فكري ، لها هدف ، هو إنتاج معرفة بموضوعها . ذلك أنها ، حين تسقط هذا الهدف المعرفي ، تقع في الآلية التي هي انغلاق الحركة على نفسها ، والتي هي في ذلك حركة تكرر موضوعها بهذا الشكل أو بذاك ، والممارسة حين تكون كذلك أي حين تصبح تكراراً لموضوعها تصبح ايضاً ، لا مماثلة له وحسب ، بل حتى دونه . لأنها في حركة التكرار هذه ، تتخلى عن معنى الخلق أو عن معنى الابداع في الانتاج .

هل ألمح ، في هذا الذي أقوله عن التكرار لحركة النشاط الفكري ، الى مشكلة علاقة النص النقدي بالنص الأدبي من حيث كونهما نشاطين يشتركان في لغة واحدة ؟

ربما ! لكن ما هي هذه المشكلة في حدود أوسع من هذا التلميح ، هي ، حدود ما يسمح به التقديم لكتاب ؟

نوضح فنسأل : هل هدف النقد هو إنتاج نص أدبي ؟ أي هل إن الأدب هو طموح النقد ؟

يواجه النقد مأساته حين يطمح أن يكون نصاً أدبياً . مأساته هي أنه في طموحه هذا يقع في أحد أمرين :

ـ إما إنه نص يكرر النص الأدبي وصفاً وشرحاً وتقيياً . . وذلك من منطلق الجمع بين الأمانة للنص الأدبي ، موضوع النقد ، وبين ان يكون اللغة ـ الأدب التي يودّها لنصه . وهو في حاله هذه دون النص ، الذي هو موضوعه ، لأنه تقليد أو موازنة أو رهينة . والأصل هو دائماً الأفضل .

ـ وإما إنه نص أدبي متميز . وهو في حاله هذه يخون النص الأدبي ، موضوع نقده ، وبالتالي لا يعود نقداً . إنه نص أدبي آخر(١) .

أمام هذه الوضعية التي يطرحها النقد في هويته القائمة ، وفي طموحه إلى أن يكون أدبيّاً ، ومن حيث هو لغة تعمل على اللغة(٢) . . كان التيار الذي يشتغل على النص . وكان لهذا التيار اتجاهاته المتعددة والمتطورة والمستمرة في تطورها(٣) .

ولئن كان هذا التيار يجد أساساً هاماً له في البنيوية فانه لم يبق محصوراً في حدود مفاهميها : فهو كالبنيوية يعزل عنصراً ما ، عن بنيته بهدف الشغل عليه ، ولكنه قد لا يكتفي مثلها بدراسة العلاقات في تزامنيتها(٤) ، أو قد يدرسها في تزامنيتها ولكن لا ليكشف فقط آلية حركتها المنتجة لنظامها ، بل ليرى الى دلالاتها والى علاقة هذه الدلالات بمرجعها(٥) .

لسنا هنا في معرض الكلام على حركة النقد الحديث أو على اتجاهاتها العدة بما

---

(١) ممكن مراجعة هذه المسألة كما طرحها تودوروف(TZVETAN - Todorov) في كتابه : ما هي البنيوية Qu'est ce que le structuralisme? 2 - Poétique Coll. Points. No 45.

(٢) ممكن مراجعة أعمال رولان بارت(Roland. Barthes) وبخاصة كتابية . س/ ز(S/Z) ( والكتابة في الدرجة الصفر )(le degré Zéro de l'écriture)

(٣) لرؤية ذلك ممكن مراجعة أعمال الشكليين الروس وكذلك أعمال جانيت(Gérard Genette) وغريماس(A. J. greimas) من جهة وأعمال لوتمان(Iouri Lotman) وخاصة في كتابه(La structure du texte artistique) (Ed. gallimard poétique) . كما يمكننا الاشارة هنا الى الاتجاه البارز المسمى بالشعرية(Poétique) .

(٤) نشير هنا إلى البنيوية في منشأها اللساني مع دي سوسير . حيث شكلت اللغة موضوعاً صالحاً لمفهوم التزامن (Synchronie) .

(٥) نذكر هنا الاتجاه النقدي المستفيد من علم الدلالات والمتجاوز له في الوقت نفسه ( بعض أعمال باختين ) .

فيها الاتجاه الماركسي المستفيد من إنجازات البحوث العلمية على اللغة وعلى البنية، والذي يشكل، في حرصه على كشف المستوى الايديولوجي في النص ، استمراراً للاتجاه الغولدماني ( للنقد السوسيولوجي المسمى بالبنيوية التكوينية ) . . . أجل لسنا هنا في معرض الدخول في تفاصيل هذه الاتجاهات النقدية، ولا في صدد تحديد تمايزاتها . . . لذلك أكتفي بالاشارة اليها لأقول إني اخترت العمل على النص انطلاقاً من هذا التيار في خطوطه العريضة، واستناداً إلى الفكر الماركسي في مفهومه للعلاقة بين البنية التحتية وبين البنية الفوقية، التي يتميز عليها الأدب ، لا لينعزل، بل ليستقل، وليبقى في استقلاله قولاً لما هو حاضر فيه .

ولئن كان عملي في هذا الاتجاه الذي أشرت ما زال في بدايته ، فإنني ، وفي الحدود هذه أستطيع القول ، بأني أحاول النظر في العلاقات الداخلية في النص دون عزله ودون إغلاقه على نفسه ، بل اني أرى الى النص مستقلاً وأحاول أن أقارب ، ممارسة ، هذه الاستقلالية ، انظر فيها كياناً ينتج دلالاته الخاصة ، أنظر في متن النص الأدبي ، في نسيج هذا المتن وفي العلاقات فيه . وأنا في ذلك لا أخفي خشيتي من أن يبقى مفهوم استقلالية النص ، مجرد كلام أو مجرد مفهوم وصفي ، غريباً في الفعل النقدي وغائباً عن الممارسة .

ليس النص داخلاً معزولاً عن خارج هو مرجعه . « الخارج » هو حضور في النص ينهض به عالماً مستقلاً . عالماً يساعد استقلاله على اقناعنا به أدبياً متميزاً ببنيته ، بما هو نسق هذه البنية ، هيأتها ونظامها . وعليه فإن النظر في العلاقات الداخلية في النص ليس مرحلة أولى تليها مرحلة ثانية يتم فيها الربط بين هذه العلاقات بعد كشفها وبين ما اسمه « الخارج » في النص . بل إن النظر في هذه العلاقات الداخلية هو أيضاً ، وفي الوقت نفسه، النظر في حضور « الخارج » في هذه العلاقات في النص .

ولكن ما هو الخارج ؟ هل هو الأحداث أم الوقائع المادية ؟ هل هو النصوص المرئية والمعاشة والمقروءة بهذا الشكل أو ذاك ، بالعين والجلد والأذن ، بنبض الدم

والجسد ؟ إنه كل هذا وأكثر منه . إنه اللغة اللغات ، واللغات الكلام ، الجماعي والفردي ، المنتظم والفضوي ، الباحث عن نظامه والساعي إلى تهديمه . . . وهو ، بهذا المعنى ، كل مخزون الذاكرة التاريخية واللحظوية . الذاكرة لا بمعنى التذكر ، بل كمستوى للمتخيل ، وكعالم لهذا المتخيل ينزاح في اتجاه استقلاليته ويملك ، في هذه الاستقلالية ، قدرةً على المراكمة والتداخل ، هائلة .

من هذه الذاكرة ، من هذا العالم كمتخيل يأتي الكاتب إلى الكتابة . والذاكرة ، التي هي ذاكرة الفرد ، هي ذاكرة الواقع المادي الاجتماعي فيه . إنها نهوض هذا الواقع إلى مستوى عالمه في الذاكرة . إنها تخيله ومتخيله :

نقول تخيلهلنشير إلى العلاقة ،بين الفرد والواقع المادي الاجتماعي ،التي بها ينهض المتخيل ، يستوي مستقلاً ـ وليس معزولاً ـ في الذاكرة .

ونقول مخيلة لنشير إلى هذه الاستقلالية في إطار علاقة الكتابة به .

في هذا المتخيل أثر دلالي للموقع الذي منه نهضت هذه العلاقة بين الفرد والواقع المادي الاجتماعي ، أي أثر دلالي لما هو أكثر من الفردي . ليس الموقع فردياً وليس للفرد حضور خارج مجتمعه أي خارج العلاقات بين المستويات فيه . .

يتعامل الكاتب مع هذا الأثر الدلالي في المتخيل ، يصير آخر ينظر فيه : الكاتب يروي ـ يسرد ، ينص . . وقد يحكي عن الفرد الذي هو طرف في علاقة مع الواقع المادي . يحكي عنه حضوراً في هذا المتخيل . يحاور الكاتب المتخيل ، يحاوره من مسافة الكتابة ، ويحاوره عالماً له أساسه المادي ولكنه في المتخيل مستوى آخر . الكاتب آخر غير الذي مارس العلاقة مع الواقع المادي . الكاتب ذاكرة اخرى تقيم المسافة مع هذا المتخيل ، تتعامل معه ، ترى فيه وتكتب منه . لهذا المتخيل زمن تكوّنه وللكتابة زمنها المختلف ، وبين الزمنين تستمر علاقة الفرد بالواقع المادي من حيث هو حضور فيه ، في نظام العلاقات فيه ، أي في ما يحدِّد له موقعاً يحكمه ويتجاوزه كفرد .

من عالم المتخيل ، من هذا العالم الغائب الحاضر ، منه كذاكرة يبليها الزمن ، يأتي الكاتب الى الكتابة زمناً ضد فنائه ، يبني عالم نصّه متخيلاً له نظامه ، له نسقه ، يحاول به حواراً مع هذا المتخيل ، حواراً يقدمه عملاً أدبياً .

يبني الكاتب عالم نصّه ، وفي عملية البناء تبين الأرض ، يبين قاع القماش ، الذي منه ينهض هذا البناء ، والذي عليه يستقيم في حجمه .

يُضاء العمل الأدبي حين نرى الى مرجعه فيه ، نرى المرجع تميزاً أدبياً ، تميزاً أدبياً ينهض من متخيل ، من ذاكرة . وذاكرة تستقل عن واقع مادي ، تستقل عنه ولكن به . تستقلُّ حاملة أثراً دلالياً للموقع الذي منه نهضت هذه العلاقة بين الفرد والواقع المادي الاجتماعي ، وتحولت الى ذاكرة .

تتكوكب العلاقة بين الفردي والجماعي ، بين الذاتي والكوني ، بين المتخيل والواقعي المادي . . . بين المستويات على اختلافها ، وبين ما هو في هذه المستويات حركة صراعية تنمو بالزمن . . تستمر العلاقة ، في كمولها ونقصانها ، بين المتخيل والواقع المادي ، بين زمن الكتابة وزمن المعاش ، بين حركة الفكر في إنتاجها زمن الكتابة وبينها في إنتاجها فهماً بهذا الزمن ، بين الفكر في ممارسة المعاش وبينه في إنتاج معرفة بما يمارس .

لن أطيل في هذه التأملات ، لن أستغرق في مأساوية هذه الحركة ، التي هي في نهاية المطاف حركة بين الموت والحياة . حركة تبدو مغلقة في نطاق الفردي أو في حدود العنصر ، وتبدو انفتاحاً على الزمن في نطاق الانساني والكوني . أترك هذه الحدود الواسعة لأعود إليها من الجزئي البسيط ، من الممارسة على عمل محدد ، ولكن من هدف معرفيّ ، مهما ضؤل ، تبقى له أرضه الانسانية المشتركة ، ولو في الطموح ولو في المُبتغى !!

في نطاق حركة الكمول والنقصان للعلاقة بين الفكري المجرد ، وبين الفكري الممارس يمكن القول : إن الممارسة تحتاج ، حين تتوخى إنتاج معرفة بموضوعها ، إلى

مرتكزات نظرية تنطلق منها ، أو إلى مفاهيم تستخدمها . تتدرج الممارسة في حقل نشاطها فتكون في سلسلة معارفها وإنتاجها سلسلة . تستخدم المفاهيم لتنتجها اخرى . تتسلح بالأدوات لتجددها . تقوم بتحقيق سيرورة المعرفة وصيرورتها ، من حيث هي كمول العلاقة ونقصانها الأبديين بين المفاهيم في مستواها النظري المجرد من جهة ، وبينها في بنيتها المادية من جهة أخرى . بين ما هو وفق المفهوم ، مطابق له ، وبين ما هو تجاوزه ، علاقة الكمول والنقصان هي حركة الزمن وهي التاريخي . والممارسة هي هذه العين وهذا الفعل بينهما .

حين تتعمق الممارسة في إنتاج معرفة بموضوعها ، وحين يتسّع نشاطها فتطول موضوعها في هويته التمثيلية لمرحلته ، وفي هويته التاريخية لجنسه . أو حين تطمح ـ والطموح شرعيّ مهما كبرت غايته ومهما صعبت ظروفه ـ نحو هدف كهذا . . قد تصل الممارسة إلى كشف ما هو مشترك في المادة التي تكوّن موضوعاً لها ، وإلى معرفة ما هو سمة هذا الموضوع ، ما هو نسقه ، وما هو أيضاً المفهوم الذي يحدده في نسقه هذا ، وفي بنيته تلك الناهضة على مستواها في المجتمع .

تنتج الممارسة النظري ، أو تعيد إنتاجه ، مستمرة بسيرورته التاريخية . الممارسة في ذلك ليست التطبيق . التطبيق نشاط آلي يسعى إلى إثبات صحة المفاهيم ، إلى برهنتها ، يفرغ الموضوع من دلالته الخاصة ، من نبض الحياة فيه ومما هو فيه بذرة النمو والخلق ـ وهو بصفته هذه معرض ، بشكل سهل ، للوقوع في الدوغمائية والقوْلبة .

التطبيق يعكس الأهداف : يجعل من المفهوم موضوعه ومن الموضوع وسيلته . وفي هذا القلب تسقط الغاية المعرفية ، غاية التخصيص للمفهوم ، غاية إعادة إنتاجه وتطويره . تحلّ محل ذلك غاية الصحة والبرهنة ، وغاية المطابقة بين النظري والمادي . في هذه المطابقة ، يفقد النظري صلاحيته الكونية ، كما يفقد المادي جسده الذي يخصصه ويجعله مختلفاً ، وقادراً على أن يكون زمنه اليومي والمعاش .

لا يخلو التطبيق من فائدة ، ولكن فائدته تقف عند حدود البرهنة والتعليمية ،

وحين يطول الوقوف بالمفاهيم عند هذه الحدود ، تقع هذه المفاهيم في الابتذال وتطرح ضرورة تجاوز هذه الحدود ، إذ تطرح ضرورة استمرارها في الحياة .

قد يكون من المفيد في تعليم قاعدة الجملة المفيدة المبنية من فعل وفاعل . . مثلاً ، أن نفعل ما كان يفعله مدرّسو اللغة ، أو ما يفعلونه الآن ، فنطبق القاعدة في مثال : سار الولد ، أو ضرب زيد عمراً . . غير أن تطبيق القاعدة ، على هذا النحو الذي يستهدف توضيحها بشكل ملموس ، أو الذي يستهدف ترسيخها ، بتكرارها ، وبجعل فعل الانتظام اللغوي فعلاً آلياً ، أي بخلق مطابقة آلية بين حركة وصول اللغة إلى السامع وحركة ذهاب اللغة من الناطق أو المتلفظ ، والتي هي حركة تتحدد فيها اللغة كنظام اصطلاحي ، يتفاهم بواسطته الناس . . .

إن تطبيق القاعدة على هذا النحو ، وبهدف تعليمي هو أمر يختلف عن فعل ممارسة مفهوم هذه القاعدة في فعلي التعبير والكتابة المولدين لدلالات ، هي شوقنا للافصاح عن مبهم ، أو عن مجهول ، أو هي توقنا الى أن نولد ، أبداً ، في اللغة .

**التطبيق** نشاط آلي يكرر موضوعه . إنه إنتاج سلعي استهلاكي ترويجي وإعلامي أحياناً . . ينزع إلى إسقاط موضوعه كمادة حيّة ، كما ينزع إلى جعل آليته هي نفسها غايته .

**الممارسة** شيء آخر . إنها نشاط لا يكرر ، بل ينتج . نشاط يتحدد بموضوعه . وهو ، إذ يتحدد به ، يختلف عنه ويتمايز في حقله الخاص .

النقد الأدبي هو شغل على النصوص ، وهو بذلك ممارسة ، وهو ، كممارسة ، ليس تنظيراً على التنظير يكرر المفاهيم او يضيف إليها ما يضيف ؟ بعيداً عن النص أو واصفاً له :

فقد يأتي « التنظير » ، أحياناً ، بمثابة وصف للنصوص او بمثابة تعريف بها أو تعليل لها ، أو اننا نسمي مثل هذا الوصف ، أو ذاك التعريف والتعليل « تنظيراً » .

وقد يأتي « التنظير » ، أحياناً أخرى ، بمثابة تكرار للمفاهيم الجاهزة أو المنتجة

قبلاً ، والتي قد لا تعود صالحة لتمييز النصوص أو لمعرفتها في خصوصيتها . ذلك أن النصوص الأدبية تختلف ، وهي لا تحافظ ، أبداً ، على قوانينها ، أو على خصائصها ، أو على بنيتها ونسقها ، وقد لا تكون هذه القوانين كلها واحدة كما قد لا تكون هذه الخصائص أو هذه البنية وذاك النسق واحداً .

تعيش النصوص زمن التفكك والتكوّن لهذه القوانين الداخلية وزمن هدم العناصر واستبدالها في بنيتها النامية والمتطورة نحو اختلافها ، وهي في ذلك قد تطلب أدوات فهمها الجديدة ، ومفاهيم نقدية أخرى .

يسهل على التنظير النقدي أن يقع في التكرار وفي الوصف حين يُغيِّب موضوعه ، الذي هو النص ، المادة الحية ، الجسد المميز في زمنه ، أي المتغير بنيةً ونسقاً .

هل هذا يعنيَ ان النقد ضد التنظير ؟ طبعاً لا . بل إن التنظير هو ، في ذلك ، طموح النقد ، ولكن طموحه الذي يريد ان يصل إليه انطلاقاً من معرفة النص في دواخله ، في نسيجه ، في مادته ، التي هي اللغة ، وفي ما هو في مادته دلالات . النقد في ذلك حريص على ان لا يقع في الدوغمائية ، وفي تأبيد النظري ، أو في فصله عن واقعه المادي ، أو في اغفال كونه ـ أي التنظير ـ نتيجةً لعلاقة بين مستوى له وبين مستوى آخر للعلاقات المادية في المجتمع .

وأنا حين اخترت الممارسة صفة للنقد ابتغيت بها دخولاً في عالم النص الأدبي . ليس هناك شيء اسمه ال أدب ، إلا ما هو في المفهوم النظري ، أو في التعريف ، وفي الخصائص المشتركة والقوانين العامة . . وكل هذا استنتاج أساسه النص .

قد تستمر النصوص الأدبية بقوانينها العامة ذاتها ، وقد تبقى بعض الاستنتاجات ، مهما كانت مناهج الوصول اليها ، صالحة للكلام على هذه النصوص ، أي قد تبقى هذه الاستنتاجات مقبولة زمناً معيناً ، ولكن هذا الزمن المعين لا يمكنه أن يكون دهراً ، لأنه ، وبكل بساطة ، تاريخي متغير ومولّد : يتغير

الأدب على مستواه ، تولد ، في الزمن ، قوانينه الداخلية الجديدة ، ويولد معها وبها **قولاً**[1] أدبياً آخر .

ليس القول الأدبي صياغة تركيبية أو تطبيقية لقواعد لغوية أدبية جاهزة ، ليس القول الأدبي إنشاء يحفظ أو يتوارث أو يُلقّن ، شأن التلقين له في تعليمنا المدرسي : تحفيظ تراكيب وصيغ « جميلة » تعادل الثقافة والقدرة على الكتابة . وليس القول الأدبي رصفاً قواعدياً للمفردات أو توالياً خطياً للألفاظ . . بل هو **حجم وفضاء** : حجمه هو في الدلالات التي يولِّدها انتظامه . الدلالات تولد في حركة الانتظام فتشكّل ، بالعلاقات بينها ، فضاء هذه الحركة .

القول نبضُ حياة متوتّرة ينتظم الكلام وليس العكس . ليست اللغة هي التي تنتظم هذا النبض فتُدرجه في قوانينها ، بل هو الذي يبحث عن انتظام له يكونه . بهذا المعنى يأتي القول طرحاً مستمراً لمعرفة به . وتبرز ضرورة الشغل على النص حين يريد القارىء ان يكون ناقداً .

ولئن كان الاستنتاج ينطلق أساساً من النص ، فهو لم يكن ، في النقد قبلاً ، شغلاً على النص. إنه رؤية للنص في خارج أو من مسافة، أو إنه وصف يراكم الكثير من القيم الجاهزة ، التي لا تشكل أرضاً تنطلق منها حركة النظر في اتجاه النص ، بل تشكل بديلاً يحتل شاشة النظر فلا يعود بأمكانه إلا أن يسقطها على النص . إنها الكثافة التي تحجب النص عن النظر ، تعميه فلا يرى سواها حين يرى إلى النص .

وقد يعتمد الاستنتاج أحياناً الذوق فقط : ذوق القارىء ، أو إحساسه بالنص ، هو ، في الحقيقة ، شكل آخر للقيم ، للمعايير ، التي تكونت من تقاطع العلاقات الاجتماعية على النص الأدبي في أزمنته التاريخية . واستنتاج كهذا ، مهما

(١) القول أعني به الـ Discour ويسميه البعض الخطاب . . راجع دراستنا في هذا الكتاب : « الواقعية ، سؤال في معرفة النص » .

دافع عنه أنصار النقد الذوقي ، يبقى في حدود الوصف للنصوص ، كما في حدود العلاقة العامة والخارجية بها . إنه استنتاج يغامر بالبقاء في عالم الذاكرة . والذاكرة ، حين تبتعد عن النص ، حين يأتي الوصف له منها ، تغامر مرة أخرى في البقاء في الموروث الثقافي . لا لتفيد منه ، بل لتكرره ، ولتلغيه أو لتلغي ، في هذا التكرار له ، فاعليته المنتجة .

لسنا ضد الذوق ، أو ضد الحس المتذوق ، كما قد يتوهم القارىء ، بل نحن نرى في الذوق أساساً هاماً لمقاربة النص ، أو لاقامة علاقة معه ولتوثيق جسور هذه العلاقة ، بحيث يحقق النص متعة التواصل ، ويفتح لنا أبوابه التي تمهد للعمل وتدفع انطلاقته . الذوق مسألة تدخل في اختيار النص ، وفي متعة العلاقة معه . وهو ، دون شك ، قيمة . لكن ، حين يصبح الذوق قيمة جاهزة ، وبالتالي مبتذلة ، فإن التحرر من وطأته كجاهز لا يمكن إلا بجعله متغيراً ، أي بعيشه تاريخياً ، أي بالتعامل مع النص على هذا المستوى التاريخي لنكون ، كنقاد ، قادرين على النفاذ إلى دواخل النص فنكشف جديده أو نكشفه في تجدده .

ليس النقد مسألة ذوق وحسب . ليس الناقد مجرد قارىء يمتعه النص أو لا يمتعه ، فيصدر حكمه عليه في هذا الاتجاه أو ذا ك . إن إخضاع النص لسلطوية الذوق ، لا يعني ، فقط ، بقاء النص قيمة مرهونة لصاحب هذا الذوق أو ذاك ، بل يعني أيضاً إخضاع النص لسلطوية موقع اجتماعي لهذا الذوق . وفي ذلك إجهاض للعطاء الثقافي في معناه الأنساني الواسع ، وقوننةٌ لمعنى الأبداع في نكهته البكر وتربته الخصبة .

لن نعود إلى صيغة أفضل شاعر « فرد » يمدح ويهجو ويبكي ، ضد آخر « فرد » يمدح ويهجو ويبكي . لن نتعرض لقبائلية القيمة الجمالية ، أو لسلطتها السياسية أو لنخبويتها . . لن نعود إلى جمالية شعر طرفة مثلا أو متمم بن نويرة أو أبي نواس أو غيرهم من الذين لم تنصفهم مواقع « الذوق » ، وسلطوية هذه المواقع . بل نكتفي بالقول أن **الذوق** أو الحس **وضعية ثقافية اجتماعية** ، والذوق ، من حيث

هو كذلك ، يدعونا لأن ننتج معرفة به في ما نحن ننتج معرفة بالنص . بل يدعونا لأن ننتجه قيمة بالنص ، وقيمة بالقارىء ، أي علاقة بينهما لا يمكنها أن تنهض خارج ما هو ثقافي اجتماعي . . لكن ليس لهذا الثقافي أن يبقى ثابتاً ، بل له أن يتغير حين تغيره القيم ، وللقيم أن تتغير حين يغيرها .

وتبقى مسألة العلاقة التاريخية هذه بين النص والقارىء ، بينهما على حدّ الذوق ـ القيمة ، مسألة شائكة ، ولكنها ، وكلما زادت كشفاً عن تعقدها ، زادتنا قناعة بضرورة أن يصير النقد علماً يفيد من البحث ، من النشاط الفكري ، ومن إنجازاته في كل الميادين التي تعنيه في عمله على النص .

هذا بإيجاز ما أردت أن أقول حول مسألة الممارسة النقدية ، وهو ما سيلمسه القارىء ، في حدود المحاولة ، في مجموع الدراسات ، وخاصة النصية ، التي يضمها هذا الكتاب ، والتي كان اختيار النصوص فيها غير خاضع لقيمة محددة . إن عامل الاختيار المنهجي هو الأول في هذه الاختيارات . وهذا لا يعني أن حباً ما ، أو ذوقاً ما ، لم يتدخل ، أحياناً ، ليردف عامل الاختيار المنهجي . على أن القيمة الذوقية كانت أحياناً تتغير في اتجاه النص أو ضده بعد شغلي عليه : فقد أعجب بنص ثم ، وبعد عملي عليه ، يخف هذا الاعجاب أو يفتر حماسه ، وربما يسقط .

وليعذرني القارىء ، إذا كان كلامي على الممارسة النقدية ، قد جرّني للأشارة إلى مفاهيم نقدية عدة فجاءت الاشارة غير كافية لتوضيحها . لقد أوجزت في هذا التوضيح . لماذا ؟ هل فقط لأني أكتب مقدمة لكتاب ؟ ليس هذا هو السبب وحده ، ثمة سبب آخر أكثر أهمية في نظري ، وهو أن هذه المفاهيم هي مفاهيم **نظرية** ، مجردة ، أنتجها البحث على النص في أكثر من بلد في العالم ، و « توضيحها » خارج سياقها الفكري ، وعلى مستواها المجرد ، قد يشوّهها . إن توضيحها ليس إلا اكتسابها ثقافة . والإفادة منها لا تكون بنقلها وتكرارها ، أو بوضعها قيد الاستعمال في سوق النقد الأدبي العربي ، بل بإعادة إنتاجها بالشغل على النص الأدبي العربي .

يتكرر في الكتابة عند بعضنا ، وبشكل لا يخلو من البلبلة أحياناً ، استعمال المفاهيم التالية : الشعرية . الخطاب أو القول . البنية . النسق . الدلالة . الإشارة . المحاور . محور البدائل . المكونات . اللغة . الكلام . المتخيل . المنظور أو الرؤية . . .

كل هذا وغيره مما أنتجه النشاط الفكري النقدي ، الذي اتخذ النص موضوعاً له يشتغل عليه ، ومما هو ليس ملكية فرد . . . كل هذا لا يجدينا أمر تكراره ، ولا أمر تطبيقه ، ولا أمر إدراجه في الكتابة ، تحت غطاء التنظير النقدي . . لا يجدينا كثيراً أن نستعمل هذه المفاهيم بشكل انتقائي وعشوائي . لا يجدينا أن نستعملها خارج سياق منهجي يوضحها إذ يوضح علاقتها بموضوعها ، ويحافظ على قيمتها ، كأدوات بحثية ، مُنتِجة ومنتَجة . لا تثمر هذه المفاهيم ، إلا في إطار بنية فكرية ، تستكمل قدرتها على الأنتاج . المفاهيم أدوات ، وهي لا تُنتج ، إلا بفكر يمارسها في الشغل على موضوع ، أي بفكر يعيد إنتاجها .

على أن إعادة إنتاج هذه المفاهيم في نقدنا ، يطرح ضرورة إقامة جسور هدمت بيننا وبين تراثنا النقدي ، بيننا وبين ما كان منه بحثاً علمياً في ميدان اللغة ، في اللغة كمفردات وأصوات وتركيب ونظم . وأعتقد أن لدينا الكثير ، مما خلَّفه بحاثة كبار ، أمثال : ابن جني ، وابن حازم ، وعبد القاهر الجرجاني ، وغيرهم . . .

لنقلها صراحة ، لنقل أن النقد الأدبي المعاصر ، تعوزه المفاهيم النقدية ، كي يخرج على وضعيته الوصفية ، والرؤيوية ، أو كي يتغلّب عليها ، كي يتجاوزها إلى ما هو بحث علمي ، وشغل ينتج معرفة بالنص . أمام هذه الوضعية ما الذي يجُدينا ؟ هل يجدينا نقل المفاهيم وتكرارها ؟ هل يجدينا التورط في التنظير ، بالقفز فوق النص الأدبي ؟ وماذا نعني بالتنظير حقاً ؟ هل نعود إلى تحديد مفهوم ال أدب ، أو إلى الكلام على دور الأدب في المجتمع ، أو على علاقته بالسياسة . . . ؟ إن هذا بحث من نوع آخر[1] وهو هام ، لأنه يرتبط بالأدب ، ولكنه لا يبحث فيه وليس هو

(١) قد يكون مثل هذا البحث بحثا اجتماعياً او تاريخيا او سيكولوجيا يضيء موصوعات عدة .

البحث الأدبي الذي يميز الأدب .

ما يجدينا اليوم ، كما أرى ، وقد لا يرى ذلك آخرون ، هو **إعادة إنتاج** مفاهيم ومصطلحات انتجها البحث النقدي في النصوص الأدبية . . لا يضيرنا أن نستعين بهذه المفاهيم ، فنستخدمها **كأدوات** ، نكشف بها النص ، فيمكّننا كشفه ، من تحديد موقعه في العلاقات الأجتماعية التي تحكمنا ، أو التي تحكم حياتنا وزماننا ، فنسأل عن الزمن العربي في النص ، نسأل عن نسق هذا النص ، عن علاقة الكلام ، كلامنا ، باللغة ، لغتنا ، فيه . نسأل عن نظامه ، نرى إلى اختلاف هذا النظام والى حدود هذا الاختلاف ومعناه .

ما يجدينا هو أن نعرف النص الأدبي العربي . وقد يصل بنا ، مثل هذا العمل ، إلى صعوبة تتحدد في كون المعاناة الأدبية هي أيضاً المعاناة النقدية . أي في كونهما معاناة واحدة قائمة في مستوى ثقافي واحد في المجتمع . نوضح فنقول :

إذا كان النقد ، كنشاط فكري ، يسعى إلى كيانه الثقافي الخاص ، بأعادة إنتاج مفاهيمه ، عن طريق تخصيصها بموضوعها ، الذي هو نصوصنا الأدبية ، فهل بأمكان النقد أن يصل إلى هذا الكيان إذا كان نصنا الأدبي ذاته فاقداً ، لكيانه الثقافي الخاص ؟ هنا تصبح المسألة أن نسأل :

هل ينتج الأدب ، أدبنا ، موضوعه الذي هو الحياة ، حياتنا ، في طابعها الاجتماعي الخاص ، وفي طابعها الأنساني العام ، في الذاتي فيها وفي الكوني ؟

كيف يمكن للنقد أن ينتج موضوعه حين لا ينتج الأدب موضوعه ؟ وهل تطرح هذه المسألة النقدية مشكلة الثقافة ، ثقافتنا ؛ ومشكلة الفكر ، فكرنا ، المنتج لهذه الثقافة ؟ هل يدور السؤال ، حين نرى إلى النقد والادب وإلى الأدب والحياة عندنا ، في الحلقة المفرغة ؟ أم ان الحلقة تنكسر حين نخترق المستوى الثقافي إلى الأساسي المادي لنراه في وضعيته التاريخية وفي السياسي الذي يحكمه ؟

نعم ليس لنا إلا أن نخترق المستوى الثقافي إلى هذا الأساسي والى هذا التاريخي

فنرى إلى صراعيته ونكشف بذرة الحياة الأبدية .

إن هذه الرؤية الواسعة والمحيطة ، الذاهبة إلى أبعد من حدود النقد والأدب ، نحو أرضهما العميقة ، لا يجديها ، في نظري ، إلا البداية من الجزئيات والتدقيق فيها والتأسيس لها . التأسيس على كل مستوى من مستويات الثقافة ، وفي كل حقل من حقول المعرفة وحتى ضمن الموضوع الواحد في جزئياته المكوّنة له . إلا أن البداية هي **شكل** من الاستمرار ، كما أن التأسيس هو **شكل** من اقامة الجديد . وهما بذلك لا يتنكران ، ولا يمكنهما أن يتنكرا ، لجهود سابقة .

هل الممارسة النقدية إذاً « بداية » طريق في حقل النقد ، وفي حدود موضوعه الذي هو الأدب ؟ ربما يكون الأمر كذلك في إطار شروطنا الثقافية الحاضرة .

هل إعادة إنتاج المفاهيم هو مواجهة صريحة وتواضع حقيقي يبدأه نقدنا الحديث في ضوء هذه الشروط الثقافية ؟ ربما !

وليكن لي من محاولتي هذه ، قناعتي بأنها محاولة نأمل أن تردف ما قدّمه نقاد آخرون في ميدان نقدنا الحديث .

**يمنى العيد**

# القسم الأول

## عن البنيوية وعن الواقعية

# الفصل الأول

## المنشأ اللساني للبنيوية

## تعريف نطرحه على مسارنا النقدي

### توضيح

● لم يكن بودي الكلام على البنيوية تحت هذا الاطار العريض الذي يشير إليه العنوان . ذلك أن مصطلح « بنيوية » يشمل ميادين عدة منها الفلسفة وعلم النفس والأنتروبولوجيا واللغة والنقد . . وأنا لا أدعي أن بمقدوري تناول هذه الميادين كلها ، كما أن هذا ليس من شأني ولا مناسبته هذه .

إنما حين اتفقنا على هذا الحديث لم تكن مفاصل موضوعي واضحة . كان عندي فكرة وهاجس . فكرة الكلام على علاقة البنيوية بالنقد الأدبي ، وهاجس طرح هذه العلاقة على منابرنا الثقافية . لماذا هذه الفكرة ولماذا هذا الهاجس ؟

السبب باختصار هو أن البنيوية دخلت مجالنا الثقافي . نسمع كلاماً على البنيوية يدور على لسان مثقفينا . يحتدم النقاش حول أهمية البنيوية في أكثر من لقاء . نقرأ مقالات وكتباً تترجم للبنيوية أو تقدم لها أو تعتنون بها . تستوقفنا أبحاث فكرية تعتمد المنهج البنيوي . نرى أن نقدنا الأدبي يتجه حديثاً نحو الافادة من البنيوية ، ويحاول معها وبها مسارات ما زالت ، في نظري ، تحتاج إلى البلورة والوضوح .

أمام هذا الواقع أرى أن من الضروري أن تأخذ منابرنا الثقافية ـ سواء أكانت

مجلة أم صحيفة أم منبرا للحديث ـ على عاتقها مهمة التوضيح المفهومي ، لا للبنيوية وحسب ، بل لكثير من العلوم والمعارف التي تدخل مجالنا الثقافي ، والتي يتعامل معها فكرنا . من الضروري أن نمتلك أدوات المعرفة ، أسسها . كي لا تميع المفاهيم ويدخل بعضها في البعض الآخر ، وكي لا نقوّلها ما لا تقوله ، فتختلط الأمور ونبقى محكومين ، في نقاشنا ، بالطابع القبائلي وبالتشويش .

كلامي الآن أردته طرحاً أكثر منه بحثاً ، مساهمة أولية أوضح فيها وبالقدر الذي أستطيع ، المنشأ اللساني للبنيوية ومفاهيم أربعة لها . ثم أتناول المنهج البنيوي ـ لا البنيوية ـ في النقد الأدبي ، متطرقة ، وبسرعة ، الى قيمته وحدوده . ربما أمكنني ، في هذا التناول ، أن ألمح إلى ما هو مطروح ، في نظري ، على نقدنا الأدبي العربي .

**المنشأ اللساني للبنيوية :**

تكونت البنيوية أساساً ، ومع بدايات هذا القرن ، في مجالين :

ـ في مجال اللسانيات أو البحث اللغوي مع العالم السويسري فرديناند دي سوسير. Ferdinand de Saussure

ـ في مجال الأنتولوجيا أو البحث في المجتمعات القديمة مع كلود ليفي ستراوس C. Levis Strauss.

نترك المجال الثاني لأنه لا يعنينا هنا ، ونعرّف بالمجال الأول ، لأنه هو المنشأ الذي أفاد منه النقد الأدبي . دون أن يعني ذلك أن النقد لم يستفد من مجالات أخرى تكونت في ما بعد .

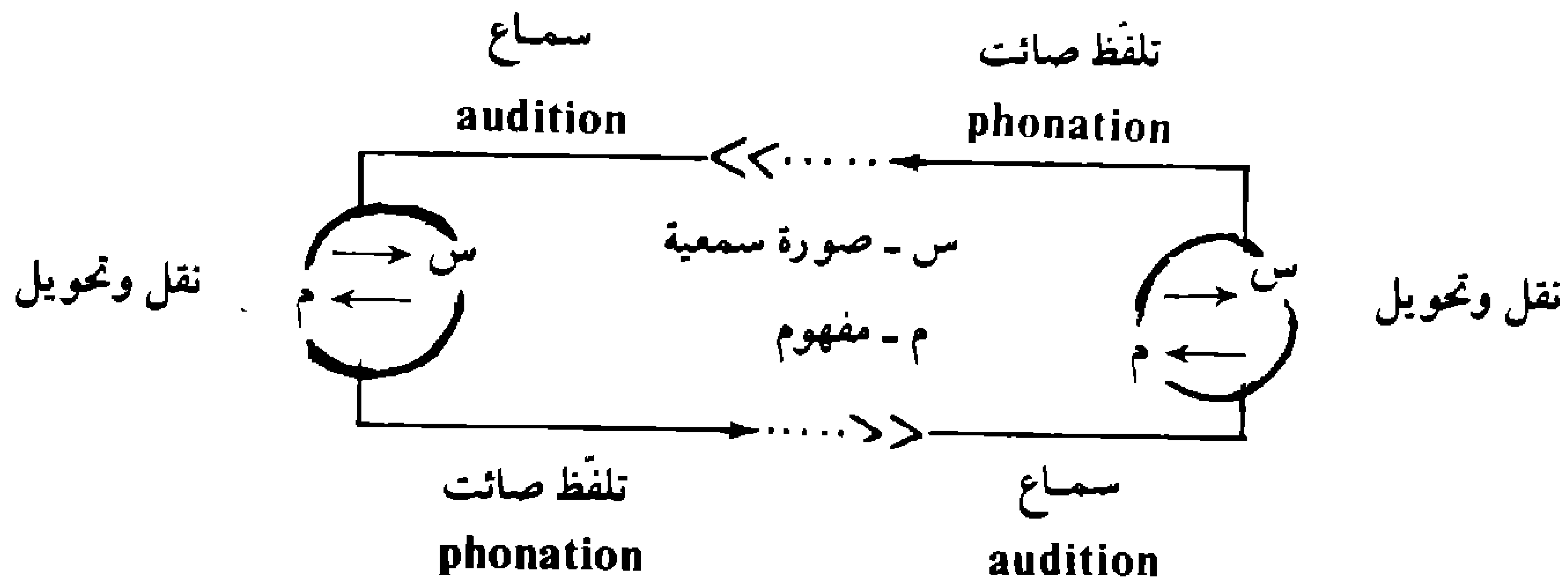
في بحثه اللغوي استطاع دي سوسير[1] أن يكتشف أن المفردة اللغوية ليست معادلا بسيطاً ومباشراً لمجسد مادي مرئي . كأن نقول مثلا ان الصورة الكتابية لكلمة

(١) كان دي سوسير يدرّس الألسنية العامة Linguistique génerale في جامعة جنيف وفي جامعة باريس . محاضراته التي وضعها كأستاذ جامعي هي التي جمُعت بعد وفاته ونشرت سنة ١٩١٥ وقدّمت اكتشافه العلمي .

شجـرة ، أو ان الأحرف : ش ج ر التي نراها مصورة كتابة ، تعادل صورة الشجرة الحقيقية . بل رأى أن العلاقة بين هاتين الصورتين تجري وفقاً لعملية معقّدة ، وان لهذه العملية أكثر من مستوى . وقد شرح ذلك بواسطة ما سمي بـ Circuit المشهور والذي يمكن أن نسميه بالعربية « الحلقة المقفلة » أو « المدار المقفل » . يقول دي سوسير : إن التلفّظ الصائت يرسل صورة سمعية Imageacoustique هذه الصورة السمعية [1] تصل إلى الأذن ، تنطبع على الحواس حيث تنتقل أو تتحول إلى مفهوم Concept.

السامع هو الذي يقوم بهذه العملية . ينقل الصورة السـمعية إلى مفهـوم . وحين يريد الكلام يقوم بعملية معاكسة ، ينقل المفهوم إلى صورة سمعية يلتفّظ بها تلفّظاً صائتاً ويرسلها الى سامع ، وهكذا دواليك.

نوضح ذلك كما عبّر عنه دي سوسير في مداره المقفل :




هذه العملية ، عملية النقل من الصورة السمعية إلى المفهـوم وبالعـكس ، تحرك كما يرى دي سوسير ، قسماً نفسياً وقسماً لا نفسياً ، قسماً فاعلاً وقسماً منفعلاً ،

(١) الصورة السمعية ليست مجرد صوت فيزيائي . أي ليست هذه الذبذبات الفيزيائية ، التي تكون في الفضاء وفي مرحلة مرور الصورة السمعية بين الفم الذي يرسلها وبين الأذن التي تصل اليها ، بل هي صوت فيزيولوجي للإنسان ، أو صوت لإحساسه أثر فيه .

الفاعل هو ما يذهب من مركز عملية النقل عند شخص ، إلى اذن شخص آخر . ( اي من المفهوم إلى الصورة السمعية ) . والمنفعل هو ما يذهب من اذن هذا الشخص إلى مركز النقل عنده .

نرمز إلى مفهوم بـ ( م ) وإلى صورة سمعية بـ ( س )

الفاعل هو : م ـ س

المنفعل هو : س ـ م

وبهذا التحليل اكتشف دي سوسير أن الكلمة أو المفردة اللغوية بُنية فسمّاها علامة(signe) وقال ان العلامة ليست مسطّحة وبسيطة بل هي مكوّنة من :

مفهوم سمّاه : مدلول.(signifié)

ومن :

صورة سمعية سماها : دال.(signifiant)

فالعلامة إذاً ليست هي ( الدال ) بذاته ولا ( المدلول ) بذاته بل هي **بنيتهما** أي ما ينهض بهذه العلاقة بينهما وبهذه العلاقات بين الناس وموجودات العالم .

نوضح رسم العلامة كبنية بهذا الشكل الذي بيّنه دي سوسير :

| | |
|---|---|
| العلامة | signifiant **دال ( صورة سمعية )** |
| | signifié **مدلول ( مفهوم )** |

هذه العملية التي شرحها دي سوسير تخص المفردة ، ولكن اللغة ليست مفردة ، لذلك رأى هذا العالِم أنه لابد من أن نضيف الى النشاط المتعلق بهذه العملية ، نشاطاً آخر هو نشاط الربط والتنسيق الذي يتجلّ عندما يتعلق الأمر بما نسميه اللغة . إن هذا النشاط ، نشاط الربط والتنسيق ، هو الذي يقوم بدور ادراج العلامات في **منظومة** ،وهو بقيامه بهذا الدور ، يتجاوز بالضرورة ، حدود العمل

الفردي إلى العمل الجماعي . وهذا يحتّم ان يكون للغة نظام.

بذلك ميّز دي سوسير اللغة . أولاً **كنظام**، ثانياً **كعمل يخص الجماعة** . كما أقام الفارق بينها وبين **الكلام** .

ما هي اللغة وما هو **الكلام** في النظرة الـ دي سوسيرية ؟ ( التي سميت في ما بعد بالبنيوية ) ؟.

**اللغة** هي التي تربط بين الأفراد ، هي نوع من الوساطة ينهض بينهم من منشأ اصطلاحي . إن الأفراد الذين يرتبطون كلهم باللغة يعيدون انتاج ـ ليس تماماً بل تقريباً ـ العلامات نفسها متحدة بالمفاهيم نفسها ، وهذا يؤدي باللغة إلى التحجّر (ص **٢٩** من كتابه Cours de Linguistique générale ) .

إن نشاط فاعلية التلقّي والتنسيق عند الأشخاص المتكلمين يكوّن قوالب متماثلة لدى الجميع ، ولو أمكننا رؤية مجموعة الصور اللفظية التي يختزنها الأفراد للمسنا الرابط الاجتماعي الذي يؤلف اللغة . إنها ثروة روكمت باستعمال الكلام بين أشخاص ينتمون إلى مجتمع واحد ، وإنها نظام قواعدي موجود كانعكاس في أدمغة مجموعة الأفراد . ذلك ان اللغة ليست تامة عند فرد واحد ، ولا توجد كاملة في المجموعة .

اللغة هي الأساس وفيها **النظام** والثبات والعلاقات .

أما **الكلام فهو نشاط فردي** ، هو نواة اللغة ، نواة العمل الجماعي . ومنبت الكلام، في نظر سوسير طبعاً ، هو في القسم الفاعل من مداره المقفل . أي في عملية النقل المرسلة . في هذا المنبت يحصل التوليد الذي هو فعل إرادي وذكي ( ص **٣٠** المرجع نفسه ). الكلام طارىء ، متغير ، عارض ، وهو يأتي ضد التحجر . ضد النظام لأنه يهدده ، يخلخله ، ويخلق التشويش فيه . غير أن النظام ، في اللغة ، لا يلبث ، وبعد دخول الكلام فيه ، أن يستعيد حركته التي تستعيد بها البنية توازنها .

**النظام** يفترض إذاً حالة ثبات في البنية ، أو يفترض حركة متكررة داخل البنية ، حركة تنهض بين العناصر وتوازن بينها أو توازن العلاقات بينها بما يكفل استمرار **النسق** لهذه البنية أو بما يكفل استمرار البنية في نسقها : بنظامها تستمر اللغة قادرة على أن تكون واسطة تفاهم بين الناس في المجتمع الواحد .

النظام . الحركة الداخلية غير الخاضعة لارادة الأفراد . استمرار الحركة بنظامها واستمرار النظام بهذه الحركة في الزمن بحيث يستمر التوازن بين منظومة العلاقات اللغوية ، وبحيث تستمر اللغة بتأدية وظيفتها . . كل هذا أنتج النظرة البنيوية في مجال اللغة كما أنتج **مفاهيم** هذه النظرة .

هذه **المفاهيم** هي أدوات واضحة ومحددة . وهي ، بما هي كذلك ، تكتسب صفة الاستقلال وإمكانية التداول . إنها إنجاز علمي بامكان المفكر الباحث أن يمتلكها ويستخدمها . المفاهيم هذه لم تعد ، بعد انجازها ، ملكاً لـ دي سوسير ، بل هي شأن كل مفهوم علمي منجز ، ملكٌ لمن يشاء . وأهميتها هي في صفتها الكونية هذه وفي قدرتها على الدخول إلى ميادين النشاط الفكري المختلفة .

**مفاهيم البنيوية :**

■ ١ ـ **مفهوم النسق** : يتحدد هذا المفهوم في نظرتنا إلى البنية ككل ، وليس في نظرتنا إلى العناصر التي تتكون منها وبها البنية . ذلك أن النية ليست مجموع هذه العناصر ، بل هي هذه العناصر بما ينهض بينها من علاقات تنتظم في حركة . العنصر خارج البنية غيره داخلها . وهو يكتسب قيمته داخل البنية وفي علاقته ببقية العناصر أو بموقعه في شبكة العلاقات التي تنتظم العناصر والتي بها تنهض البنية فتنتج نسقها .

العلامة(Signe) في اللغة عنصر تتحدد قيمته بموقع وجوده في منظومة العلاقات . لإيضاح ذلك شبّه دي سوسير موقع العلامة في المنظومة اللغوية بموقع الوزير مثلاً على رقعة الشطرنج . في لحظة من لحظات اللعب وحيث أن الأحجار على الرقعة محكومة

بشبكة من العلاقات وحيث أن تحركها يخضع لنظام ويؤدي إلى احتمالات ، وحيث أن اللاعبَيْنْ يدخلان في هذا النظام ، وحيث أن كل ذلك يميز اللعبة كنسق ، يمكن في لحظة كهذه أن نستبدل الوزير بأي شيء آخر (بعود كبريت مثلاً ) . هذا الاستبدال لا يغير شيئاً في نظام اللعبة ولا يبدّل في نسقها. ذلك أن العنصر (الوزير هنا ) ليس له قيمة بذاته بل بوجوده في هذا الكل ، في هذه البنية وفي نسقها هذا .

في الأدب مثلاً آخذ الرمز كعنصر، أقول ان (الماء ) رمز في القصيدة العربية . قيمة هذا الرمز ودلالته في بنية نص شعري جاهلي غير قيمته ودلالتـه في بنية نص شعري للسياب . في البنية، في الكل الذي له نسقه ، يكتسب الرمز قيمتـه وليس العكس صحيحاً ، أي اننا لا نتبينّ نسـق بنية القصيدة السيّابية على مستـوى هذا العنصر ، وفي استقلاله الذي هو (الماء) بل نتبين هذا النسق في البنية ككل (بالامكان إيراد أمثلة عدة . . . ) .

**■ ٢ ـ مفهوم التزامن Sychronie : « التزامن» هو زمن حركة العناصر في ما بينها في البنية. تتحرك العناصر في زمن واحد هو زمن نظامها . فإذا كان استمرار النظام يفترض استمرار البنية وثبات نسقها ،فإن التزامن يرتبط بهذا الثبات الذي يشكل حالة . أي انه يرتبط بما هو متكوّن وليس بما هو في مرحلة تكوّن ، بما هو مكتمل وليس بما يكتمل . بما هو بنية وليس بما سيصير بنية . في مرحلة التكوّنْ تعاني البنية تفككاً . يختل نظام الحركة بين عناصرها. يترجرج النسق . التفكك هو تعـرّض عنصر للسقوط أو هو سقوطه ، انهدام عنصر يترك مكانه لعنصر آخر يجـيء . ثم تستعيد البنية ، بعد سقوط العنصر ومجيء غيره ، توازنها فتعمل وفق نظامها ويتجلى نسقها من جديد .**

**التزامن يفترض إذاً بنية متكوّنة ، منتظمة الحركة ، مبلورة النسق . بنية تعمل بقوانين لها . وهي في خصائصها هذه قابلة للعزل ولكشف نظامها ولكشف قوانين هذا النظام وحركة تلك العناصر المتعايشة في هذه البنية وفقاً لهذا النظام .**

**■ ٣ ـ مفهوم التعاقب Diachronie : لا نستطيع ان نفهم مفهوم « التعاقب»**

إلا في ضوء مفهوم « التزامن» . و « التعاقب» هو من «التزامن» ، زمن تخلخل البنية ، زمن تهدّم العنصر ، وهو بذلك انفتاح البنية على الزمن .

قد يفسّر البعض هذا المفهوم البنيوي ، أي مفهوم « التعاقب » بأنه يعني زمن التطور والانتقال من بنية إلى بنية ، من نسق إلى نسق ، من نظام إلى نظام . كانتقال مجتمع من بنية النظام الاقطاعي مثلاً إلى بنية النظام الرأسمالي . غير أن التعاقب كمفهوم بنيوي لا يعني ذلك ، بل هو يعني ، وكما هو واضح في بحث دي سوسير وربما عند غيره من البنيويين فيما بعد ، استمرار البنية نفسها التي تتعرض ، بسبب تهدم عنصر من عناصرها ، إلى خلل ، ثم لا تلبث هذه البنية نفسها أن تستعيد، كما أشرنا، نظامها لتستمر به بعد دخول العنصر البديل فيها . فالبنية هذه إذاً لا تتغير ككل ، والتعاقب لا يعني زمن هذا التغير الكلي .

ربما كان هذا ما جعل دي سوسير يعطي الأولوية للتزامن الذي فيه تستقر البنية وتنتظم ، كما جعله يرى أن التعاقبي يتبع التزامني ويشكل - أي التعاقبي - عامل تشويش واضطراب في البنية . وربما كانت رؤية دي سوسير هذه تجد تفسيراً لها في موضوعه الذي هو اللغة .

بناء على هذه النظرة البنيوية يرى البعض ، وخاصة المفكرون الماركسيون ، أن البنيوية تهمّش التاريخ ، فإن مأزقها هنا . فهي عاجزة عن أن تفسّر بنيوياً هذا الانتقال من بنية إلى بنية أخرى . وهي في عجزها تتحدد كانغلاق في البنية . إن مسألة الانتقال من بنية إلى أخرى ، أي مسألة التطور التاريخي في تمفصله في بنى متميزة ، مسألة منوطٌ بحثها وانتاجها المعرفي بالفكر الماركسي من حيث هو فكر تاريخي جدلي .

■ **- مفهوم الطابع اللاواعي للظواهر أو الآلية** : وهو مفهوم تفسير الحدث . اللاهوتية مثلاً تفسر الحدث بالرجوع إلى علّة وجود . البنيوية تفسر الحدث على مستوى البنية ، فالحدث هو كذلك بحكم وجوده في بنية ، أي في نسق من العلاقات ذات النظام المستمر والمستمرة به البنية . قيام الحدث على هذا المستوى له استقلاليته

وهو في قيامه محكوم بعقلانية هي عقلانيته التي هي عقلانية مستقلة عن وعي الانسان وإرادته . انها الآلية الداخلية للبنية(mécanisme) .

**المنهج البنيوي في مقاربة موضوعة :**

يمكننا من هذا التقديم أن نلاحظ ترابط هذه المفاهيم في ما بينها ، بحيث ان فهم الواحد منها مرتبط بفهم المفاهيم الأخرى ، وبحيث ان تكوين فكرة عن النظرة البنيوية ومن ثم عن المنهج البنيوي غير ممكن إلا بالرؤية إلى هذه المفاهيم كلها وليس الى واحد منها .وبذلك يمكننا أن نخلص إلى القول : إن البحث في موضوع ما استناداً إلى هذه المفاهيم يسمّى : بحثاً بنيوياً .

ـ كيف يقارب إذاً المنهج البنيوي موضوعه الذي قد يكون النص الأدبي ؟

ينطلق المنهج البنيوي من هذه المفاهيم التي هي أدواته . أول خطوة في المنهج هي تحديد البنية أو النظر إلى موضوع البحث كبنية ، أي كموضوع مستقل . قد تكون هذه البنية هي المجتمع اللبناني مثلاً ، وقد تكون مجموعة نصوص شعرية انتجها شعراء لبنانيون بين عامي : ١٩٧٥ ـ ١٩٨٠ ، أي مجموعة نصوص لها من الشروط ما يخولها أن تكون بنية. وقد تكون هذه البنية نصاً شعرياً واحداً أو رواية الخ . . .

إن دراسة هذه البنية : ( المجتمع أو النص أو مجموعة النصوص ) يشترط عزلها حتى عن مجالها الذي هو بالنسبة لها خارج. الباحث ـ مسلحاً بالمنهج وقادراً على تحديد البنية وعزلها ـ يقوم بالخطوة الأولى . وهي خطوة أساسية لأنها خطوة التحضير للعمل أو خطوة ما قبل الدخول إلى المختبر .

الخطوة الثانية هي تحليل البنية ( هنا لابد من أن نشير إلى أمر هام وهو أن الباحث مدعو لأن يعرف علوماً تخص موضوعه وتساعده على القيام بعملية التحليل . وفي تحليل نص أدبي مثلاً لا بد من معرفة اللسانيات، لأن التحليل يجري على اللغة التي ينبني بها النص ).

ماذا يستهدف **التحليل** ؟ يستهدف التحليل كشف عناصر البنية،التي هي هنا، مثلاً ، النص الأدبي ، أي دراسة الرمز ، الصورة، الموسيقى ، وذلك في نسيج العلاقات اللغوية وفي أنساقها . بامكان الناقد أن ينظر في هذا النسيج مقارباً المستوى السطحي للبنية نافذاً إلى مستواها العميق . كما أن بامكانه أن ينظر في مكوّنات النص كما تكشفها مفاصل البنية وأشكال التكرار فيها أو أنساق التركيب للصورة الشعرية التي يوضحها محورا بنية الدلالات اللغوية ، كما سنرى . بامكان الناقد أيضاً أن يشق طريق تحليله بتحديد محاور التحرك في رواية معينة فيحدد مكوّناتها التي قد تكون شخصية او مجموعة شخصيات أو فاعلية متجلية في حدث أو في مؤسسة أو في مجموعة أحداث الخ . .

ندرس هذه العناصر في نطاق العلاقة القائمة في ما بينها ، كأن ندرس مثلاً رمز « الحمامة»، كمكوّن ، في قصيدة سعدي يوسف « تحت جدارية فائق حسن» ، من حيث علاقته بمكوّنات اخرى في القصيدة . أو كأن ندرس الصورة الشعرية على مستواها اللغوي ، ونكشف الدلالات التي ينتظمها المحور **الأفقي**، وهي دلالات تتعلق بالجذر التركيبي . ثم الدلالات التي ينتظمها المحور **العمودي** وهي دلالات تتعلق بالتداعيات أو بالايحاءات . أوضح ذلك بالنظر في المفردة : « المعلَّب». على المحور الأول ، الأفقي ، أورد مثلاً . علّب ، التعليب ، علب . والمغلف ، المخبأ ، المورد . . . على المحور الثاني ، العمودي ،أورد: التسويق ، التجارة ، الربح ، الاستغلال، الرأسمالية .

هكذا ومع دراسة هذه العناصر وكشف أنساق العلاقات في ما بينها نصل إلى ما يحكم هذه العلاقات وإلى ما يجعلها تنبني في هذا النسق . نكشف آلية الحركة بين عناصر النص ، نكشف الرؤية التي تحكمها ، وربما تمكّن الباحث ، في مجموعة نصوص ، أن يكشف قوانين مشتركة بينها . « بروب» مثلاً ( الناقد الروسي) كشف أن الحكايات الشعبية محكومة جميعها بمفاصل واحدة ، وحدد هذه المفاصل كقوانين تظهر مراحل الانتقال في الحكاية. تحليله هذا ساعد النقاد ، في ما بعد ، على مقاربة

الرواية مقاربة جديدة كشفت معطيات هامة فيها . أذكر أيضاً على سبيل المثال التجربة التي قام بها الشاعر المغربي محمد بنّيس في دراسته « ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب» والتي توصل فيها إلى القول بأن المتن الشعري المعاصر في المغرب محكوم بقوانين ثلاثة هي :

١ ـ قانون التجريب
٢ ـ قانون السقوط والانتظار .
٣ ـ قانون الغرابة .

لن أتوسع في تبيان الخطوات التفصيلية التي ينهجها الدارس البنيوي في مقارنة البنية التي هي موضوعة . أكتفي بذكر هذه الخطوط العريضة لأن التوسعّ يقتضي تقديم ممارسة على نص ، ويحتاج إلى وقت طويل ويطرح أموراً للنقاش . التوسع في الكلام على هذه المقاربة البنيوية ، يقتضي أيضاً الاشارة ـ على الأقل ـ إلى التمايزات العدة التي تظهرها أحياناً الممارسة والتي تظهر أحياناً أخرى كأثر لفكر الباحث ولثقافته أو لموضوعه أو للهدف الذي يبغي . هذه كلها ـ عنيت الممارسة . فكر الباحث . الموضوع . الهدف . . . ـ عوامل مولّدة لتمايزات في المنهج الواحد .

**المنهج البنيوي:**

**أهمية التحليل ـ الداخل ـ والخارج .**

غير أنه يمكننا القول ، انطلاقاً من هذه الاشارة إلى هدف التحليل البنيوي ، ورغم طابعه السريع والعام ، إن المنهج البنيوي أثبت قدرته على كشف ما لم يكن معروفاً من خصائص الشكل والظاهر ، واستطاع ان يصل إلى العام والمشترك ، وإلى ما هو علمي وإلى ما هو منطق . كما أثبت هذا المنهج خصوبته فاعتمده الباحثون في دراسة الأساطير وفي دراسة العقليات البدائية كما في ميادين عدة ، منها ميدان النقد الأدبي .

معتمداً المنهج البنيوي يستطيع النقد أن يضيء بنية النص . أن يرى إلى حركة العناصر وأن يصل إلى الدلالات فيه. **ولكن هل يمكن للنقد الأدبي بعامة ولنقدنا العربي بخاصة أن يكتفي بتشريح النص وبالوصول فقط الى الدلالات فيه ؟ .**

قد لا نعترض ، كمثقفين أو كمعنيين بالنقد ، على مقاربة النص الأدبي كبنية، وقد نوافق على عزل مؤقت لهذه البنية . ولكن هل يمكننا ان نبقي النص في **عزلته** ؟ وهل ان النص هو حقاًمعزول ؟وهل أن **استقلالية** النص تعني إقامة الحدود بينه وبين ما هو **خارج** ، أو قطعه عن هذا «الخارج»؟ .

إن النص الأدبي ، على تميّزه واستقلاله، يتكوّن أو ينهض وينبني في مجال ثقافي هو نفسه ـ أي هذا المجال الثقافي ـ موجود في مجال اجتماعي . وإن ما هو **داخل** في النص الأدبي هو ، وفي معنى من معانيه ، « **خارج**»، كما أن ما هو «**خارج**»هو أيضاً، وفي معنى من معانيه ، **داخل** .

**النص أو النصوص الأدبية التي يمكننا أن ننظر فيها في استقلالها** ، كبنية ، **هي ومن حيث وجودها في المجتمع ، عنصر في بنية هذا المجتمع . وإذا كان المنهج البنيوي لا يمكنه ان ينظر ، بحكم عامل العزل ، إلى هذه الصفة المزدوجة لموضوعه ، أي إلى كونه بنية وفي الوقت نفسه عنصراً في بنية ، فانه، أي المنهج البنيوي، يتحدد كمنهج يقتصر على دراسة العنصر** . كمنهج غير قادر على إقامة الجدل بين الداخل و«الخارج» ،أو وبتعبير جدلي ، على رؤية « الخارج» في هذا الداخل ، إن إقامة مثل هذه العلاقة أو النظر بمثل هذه الرؤية هو نظر الفكر الماركسي كفكر جدلي تاريخي .

إن الكثير من دلالات النص التي يسعى المنهج البنيوي للوصول إليها ، لا يمكن كشفها إلا برؤية الخارج في هذا الداخل ، أي بالنظر في النص الثقافي وربما الاجتماعي ، حتى التحليل الذي يتناول الصورة كتركيب لغوي نرى أنه ، ولكي يكشف عمقها، يحتاج إلى إقامة هذه العلاقة بين داخل النص و« خارجه» ، بينه وبين النصوص الأخرى ، أليست اللغة وكما يرى دي سوسير « ذات طابع جماعي» ؟ ألا يدخل هذا الجماعي إلى النص الذي مادته اللغة ؟ **والنص الذي يقوله الكاتب ، هل**

**يقوله كفرد معزول أو كفرد يتكوّن في موقع اجتماعي ويقول ما يقوله بلغة الجماعة وربما بلغة جماعته أو فئته الاجتماعية ؟**

قد يتمرد الكاتب على اللغة ـ على الجماعيّ فيها ـ على الثابت والمستمر والمتكرر، وقد يحاول كلاماً يُدخله في اللغة . جبران فعل ذلك ، السياب أيضاً . . ادخال الكلام هو بمثابة انفتاح اللغة على الزمن وهو فعل هام وضروري، إنه فعل تاريخي يدعو إليه واقع مادي معاش . ولكن دخول الكلام . بمعناه هذا ، هو دخول «الخارج» وحضوره في النص ، وهو يؤكد ما ذهبنا إليه ، أي ضرورة النظر في هذا «الخارج» الحاضر في النص الذي هو الجديد فيه والمتغيّر .

هكذا يبقى النص ، في نظرنا . **داخلا** لا فرار له من **خارج** حاضر فيه . وهكذا يبقى على الناقد مهمة النظر الى هذا «الخارج» في ما هو ينظر في هذا الداخل الذي هو النص . وتبقى العلاقة بين «خارج» وداخل حضوراً لا يلغيه اهمال المنهج البنيوي له .

في نقطة أخيرة نقول : إن الدلالات داخل النص ، وكما هي في النظرة البنيوية، موظفة باتجاه انتاج البنية. وعليه نرى ان للنص، من حيث هو حضور في المجال الثقافي ، وظيفة انتاج هذا المجال الذي يُنتجه .

**نقدنا والمنهج البنيوي :**

في واقعنا الاجتماعي العربي الذي نعيش، كيف يمكن لنقدنا الأدبي ، وهو يمارس أو يحاول ممارسة المنهج البنيوي، أن ينظر إلى هذه المسألة ؟ مسألة وظيفة النص الأدبي في انتاج مجالنا الثقافي الذي هو فيه في المجتمع والذي ينتجه .

إن تحليل النص وانتاج معرفة ببنيته ، أي أن كشف الدلالات وإضاءة المنطق الذي يحكم البنية عمل هام ، ولكنه عمل غير كافٍ . ذلك أن وضع هذه الدلالات في موقعها من سيرورة البنية الثقافية، من حيث هي سيرورة البنية الاجتماعية نفسها ، عمل نقدي أيضاً ، ومطروح على المنهج البنيوي النقدي للأدب ( ممكن أن نقول ان المسألة الجمالية هي مسألة مطروحة أيضاً على هذا المنهج).

إن عدم طرح هذا العمل النقدي المتعلق بوضع دلالات النص في موقعها من سيرورة البنية الثقافية في المجتمع كموضوع للتساؤل يعني أن يتوزع النقد العمل على النص . فيقوم نقد بالتحليل ، ويقوم نقد آخر بالخطوة التالية . هل هذا أمر ممكن وما هي ضرورته ؟

إن الاكتفاء بالتحليل ظهرت أهميته في العمل على العنصر، كالعمل مثلاً على عنصر الزمان في الرواية. كما ظهرت أهميته في دراسة مجموعة نصوص تمثل مرحلة ، حيث توصل التحليل إلى كشف قوانينها التي ميزتها في مرحلتها وأمكن ، بالتالي ، رؤية التطور أو المساهمة فيه . . .

إلا ان هذا لا يلغي التساؤل الذي طرحنا حول مسألة الاكتفاء بكشف الدلالات في النص . إن البنية الثقافية هي ، كما نعلم ، بنية صراعية ، وعليه فنحن لا يمكننا أن نرى إلى هذه الدلالات إلا في نطاق هذه الصراعية التي يحدد الموقع منها أو فيها قيمة جمالية للنص . قيمة ترتفع بالملمح الجمالي الناهض في علاقات التناغم والتوازن ، تعمّقه وتخلده. التوازن والتناغم في الأثر الأدبي أو الفني يبعث فينا احساساً بالجمال، والدلالة التي تحقق قيمة عليا للانسان تبعث فينا أيضاً مثل هذا الاحساس ، بل ربما ارتقت به إلى مستوى اكتماله .

ونحن إذ نعيش في مجتمعاتنا العربية ظرفاً تاريخياً صعباً . ظرفاً تسقط فيه باستمرار ، ملامح جمال ، لا يمكننا أن نرى في النقد البنيوي المقتصر على التحليل مساراً لنقدنا . قد يكون لهذا النقد التحليلي البنيوي حضور . هذا أمر لا يستطيع أحد منعه ، غير أن وجود مثل هذا النقد أو عدم وجوده لا يعفينا أو لا يعفي النقد ، وخاصة ما كان منه يمارس المنهج البنيوي ، من بلورة مسار قادر على إقامة العلاقة بين داخل النص و «خارجه » ، أو قادر على النظر إلى هذا « الخارج» ، إلى هذا الكل داخل النص ذاته .

ونحن في بلداننا العربية أكثر ما نكون حاجة إلى مثل هذا النقد الذي لا يهمل

النص كنص أدبي ، لا يهمله في جسده الذي هو اللغة والذي في ما هو يشتغل على هذا الجسد ويصل الى الأحشاء فيه ، فيكشف غناه ويلامس أسراره ، يراه في الوقت نفسه ، في المجال الذي ينهض فيه ويتجرأ على الجهر بجمال جسد ، يشرع لنا نوافذ ، نطل منها على زمن نسعى ويسعى التاريخ إليه . . .

# الواقعية . سؤال في معرفة النص

## الأدب الظاهرة :

في كلام بسيط تعني واقعية الأدب انتماؤه للواقع الاجتماعي ،أو نسبته اليه . في حدود هذه البساطة قد يصبح الكلام على واقعية الأدب كلاما على الواقع المادي في حدثيته المادية ، او في العلاقات المادية فيه . فالكلام على الظاهرة ربما لا يفيد ، الا في ضوء الكلام على مرجعها . هكذا ، فقد يؤدي الكلام على الأدب الى الكلام على مرجعه ، بل أكثر من ذلك ، فقد يصير كل الكلام على الأدب كلاما على مرجعه لا غير ، الذي هو أصله ، والذي هوْ ، الـ أصل لكل الظاهرات .

لا أعتقد ان الفلسفة الماركسية ، التي حولت النظر الى الواقع الاجتماعي في تاريخيته المادية ، ابتغت ؛ او عنت ، إسقاط الفارق بين الظاهرات لتساوي بينها في وحدة أساسها المادي ، الذي ليس هو ، كما أظهرت هذه الفلسفة ، جوهرا متوحداً بذاته . وهذا يعني ان فهم الواقعية ، التي هي واقعية الأدب ، من حيث هو ظاهرة اجتماعية ـ وربما واقعية ظاهرة أخرى غير الأدب ـ يطرح ثلاث نقاط أولية :

الأولى هي : في مبدأ الانتماء للواقع الاجتماعي ، بما يوضح معنى هذا الانتماء .

الثانية هي : في علاقة الظاهرات بالأساس المادي ، من جهة ، وفي علاقة هذه الظاهرات ، بعضها بالبعض الآخر ، من جهة ثانية .

الثالثة هي : في الطابع الصراعي ، الذي يتحدد به الواقع الاجتماعي كعنصر غير

نقي ، وغير متوحد بذاته ، والذي تتحدد به الظاهرات كنشاطات غير أحادية ، ونقية ، ومتوحدة ، بذاتها أيضا .

في ما يلي ، سوف نحاول مقاربة هذه النقاط ، مشيرين الى اننا ـ ولأسباب منهجية ـ سوف نتناول النقطة الثانية والثالثة معا .

## أولا : في مبدأ الانتماء للواقع الاجتماعي وفي معناه :

### الظاهرة « والأصل »

لو أردنا أن نخطو خطوة أقل بساطة في فهم الـواقعية للأدب ، لقلنـا : ان الكلام ، الذي ينتظم في نسق ، ويتكرس في لغة لهـا نظامهـا ، فيخـول صلاحية العشق والتواصل . . . هذا الكلام ليس مخلوقا مجهول الهوية ، أو ليس من أصل نوراني . ليس كائنا توكل مهمة ولادته لإنسان مختار هو أيضا من أصل نوراني ، أو ، على الأقل ، من طينة غير طينة البشر . بهذا المعنـى ، فان المنطـوق اللغـوي الناهض في كيانه الخاص ، والحاضر في ذاكرة الناس ، والآتي الى لسانهم من هذه الذاكرة ، لا يأتي إلى هذه الأرض من فضاء يعلوها ، وكأن الأرض سطح هو « الـ تحت » والفضاء سطح آخر هو « الـ فوق » أو كأن الأرض هي « التحت » المادة : التراب . الصفاقة . . الخ والفضاء هو « الفوق » العلوي : الروح . الشفافية . . الخ وكأن الأرض ، في طبيعتها هذه ، زمن مؤقت ، ولون مظلم ؛ وكأن الفضاء في طبيعته تلك ، زمن أزلي ، ولو نوراني مشرق .

أكثر فأكثر يستوعب الانسان مفهوم كروية الأرض . كروية عالمه الذي يعيش فيه ، والسابح في فضاء يزداد مجهوله كلما ازداد الانسان معرفة بهذا المجهول . يتسع المجهول باتساع القدرة على اكتشافه ، ومع هذا الاتساع للمعرفة يعود إلى الأشياء حجمها ، ويمكن ان نراها أكثر في مواقعها .

في هذا الفضاء ، الذي تغزوه المعرفة فيغريها بمجهوله ، تكوكبت الأرض في

عالمها ، وأصبح ممكنا ان تستقل فيه زمنا مادياً ، أي تاريخياً ، يخلقه النـاس فيهـا ولها . استقلت الأرض ولم تنعزل ، وكأنها ، في سؤالها عن الكون ، أمكنهـا ان تخرق النظر الى داخل فترى أنها ليست مجرد سطح ، العالم فوقه أو عليه ، بل هي في الفضاء فضاء . فضاء الأرض هو عالمها ، وعالمها هو الناس الذين يبنون ، في مدار حركتهم ، نظام هذا العالم الاجتماعي .

النظـرة المستقلـة ـ ولا نقـول المعزولـة ـ لعالـم الأرض أقامتهـا الماركسية ، فكشفت نظام حركته ، عللت هذه الحركة ، فسرتها في بنيتها الداخلية ، التي هي بنية المجتمعات في تاريخيتها . الإنسان بممارسته ، بنشاطه ، ينتج التاريخ ، فيوحي ذلك بالزمن . ليس الزمن تكرار حركة الأرض في مدارها الكوني ، وليس الزمـن تعداداً لحركة تتكرر ، بل هو ، وفي نطاق هذا المدار الكوني ، حركة ما يراكم الفعل البشري ، وهو ، في الوقت نفسه ، وعي بهذا الذي يراكم .

قد يكون هذا هو الواقـع : موضـوعية مجتمعـات هذه الأرض . الـكوكب المستقل ، حتى الآن ، بالحياة عليه . كوكب المجتمعات البشرية المتميزة ببنية عالمها الخاص ، والمحكومة بنظام لها فيه !؟ .

أهم ما يميز هذا النظام ، ويكفل حركة تطور هذه المجتمعات ، بشكل عام ، طبعاً ، علاقة مستمرة بين ما ينتجه الفعل البشري ( ضمن أنماط حددتها الماركسية ، ولا يعنينا الكلام عليها ) وبين وعي هذا الذي يُنتج . وعي ينتـج مادة تنتـج وعياً ينتجها . أو مادة تنتج وعياً ينتج مادة تنتجه . ليست المسألة بحثا عن بداية ، بل هي بحث في علاقة . في هذه العلاقة ـ كما كشفتها الماركسية ـ لا يعود الوعي هبوطاً من خارج علوي ، ثابت ، لا يطوله الفعل البشري ، أو النشاط البشري ، على مختلف أنواعه ، بل يصير ولادة تنبت من هذه الأرض ، أو في هذا المجتمع . ومع صيرورته ولادة ، يصبح لفعل التغيير قيمة ، وللتاريخ معنى هو معنى الحركة ، والتحول ، أو معنى السيرورة والتقدم . كما يصير البحث بحثاً في قوانين هذه الحركة ، أي في ما يملّكنا معرفة بسرّ سيرورتها ، ويخولنا قدرة على التحكم في هذه السيرورة . في هذا

البحث يقوم الفارق بين الحركة ، في تجلياتها ، في هيأتها ، فيها كظاهرة ؛ وبينها في ما ينهض بهذا الظاهر من أسس .

ليس النظر في هذه **العلاقة** ، بين ما هو موضوع على مستوى الظاهر ، وبين ما هو الأساس المادي ، إلا تبسيطا لعلاقة أكثر تعقيداً ، حددتها الماركسية بالعلاقة بين البنية التحتية والبنية الفوقية ، في المجتمع .

في بنيته الخاصة ، وفي مفهوم العلاقة بين هاتين البنيتين ، وفي كشف **القانون** ( قانون الصراع الطبقي ) ، الذي يحكم هذه العلاقة ، تَحدَّد عالم مجتمع هذه الأرض ـ في النظرة الماركسية ـ **كواقع مادي** قائم في استقلاليته ، وفي تاريخيته ، وفي نظامه الداخلي . لم يعد عالم هذه الأرض امتداداً لعالم آخر مجهول ، يخلق عالم هذه الأرض كل لحظة ويبقيه ، في وعي من يرون إلى فعل الخلق هذا ، مشلولا في زمنه ؛ أسير فعل خلقه . . لم يعد عالم هذه الأرض عالماً **لا واقع** له ، مجيراً لما هو في الوجود والزمن سابق يعطل وجوده . وكأن هذا السابق هو الأصل ـ هو الـ **وجود** . أو كأن هذا **الواقع** ليس الا صورة تحاكيه ، أو واقعاً يمثله أو يعكسه ، أو كأن هذا السابق هو عالم المثل[1] . عالم الوجود « الحقيقي » . ومن ثم كأن هذا الواقع ليس إلا اللاواقع ، أو اللاوجود ، وبالتالي اللاحقيقي . إنه وهم يبحث ، ، أبداً ، عن حقيقته الهاربة ، ويسعى أبداً الى التماثل بها ، إلى مطابقتها ليصير الحقيقة ، إنه توق أبدي لمحاكاة المثال الأعلى ، وإنه بحث أبدي للاكتمال وفق صورته .

بهذا يبدو الواقع وكأنه في الزمن حالة عبور ، ومضة ؛ حلم . أو كأنه ، في حقيقته ، ليس إلا ما هو في وعي الفرد ، الذي يرى في حياته الحياة ، وفي عبوره عبورها . ينسى الانسان ، في هذه النظرة ، ان الموت هو سر الحياة ؛ فعل ديمومتها وشرعية هذه الديمومة . ينسى ان الزمن لا يمكن أبدا أن يكون زمنه ، وان حياته لا يمكن ان تكون هي الحياة ، ينسى الانسان هذا فيرى في موته الموت ، وفي زمنه

(١) نشير هنا ، كما هو واضح ، الى نظرية المثل الافلاطونية .

الزمن ، وفي عبوره العبور ويجيرّ الواقع الى رؤياه[1] فيبدو ومضة ، حلماً بلا زمن .

**الخارج والداخل**

أقامت الماركسية النظرة المستقلة لعالم مجتمعات الأرض . حررت هذا العالم من سجن المحاكاة ، وأطلقته أصلا وواقعاً يبحث عن معناه فيه . وهي ، في ذلك ، لم تعزل هذه المجتمعات عن فضائها الطبيعي والخارجي ، بل نظرت الى هذا الفضاء من أرض **الواقع** ، لتكشف مجهوله ، وليصير هذا الخارج داخلا له حضوره الأكثر وعياً ، والأكثر فاعلية إيجابية في بنية هذا الواقع ، وفي حركته ، التي هي فعل تاريخي متطور .

هكذا ، وعلى أساس من هذه النقطة المبدئية الأولى ، فنحن حين ننسب نتاجاً ما للواقع أو حين نصفه بأنه واقعي ، إنما ننفي عن هذا النتاج ، بشكل أولي وعام ، ولكن أساسي ، صفة الخارجي التي لحقت به ، وعلقت بالأذهان ، أو صفة العلوي ، الفوقي ، التي أزلته وأبدته جوهراً قدسياً . نرد هذا النتاج ، الى مجتمعه ، لنراه في سياق بنية هذا المجتمع ، وفي نظامه الذي يحكمه ، فنعيد إليه ، برؤيتنا هذه ، قابليته على التغير ، ونرجع إليه فعل الانسان فيه ، فلا يتكرس ، تحت ستار قدسيته ، في نظام يكرسه . بهذا يصير المجتمع ، وكل ما ينتج فيه ، داخلا . ليس من خارج سوى ما هو خارج المجتمع ، أو خارج تاريخيته .

وفي هذا الداخل يمكن الكلام على الظاهرات ، وعلى البنى المتميزة ، والمستقلة بتميزها ، دون ان يقودنا الكلام على استقلالها إلى إخراجها من بنيتها الكلية ، التي هي المجتمع ، بحيث تصبح ظاهرة ما ـ وعلى سبيل المثال ـ داخلا ، وما سواها خارجاً معزولا عنها . . . **ليس من داخل الا داخل البنية الاجتماعية** ، وليس استقلال الظاهرة الا تميزها ، الذي هو **شكل علاقتها** بعناصر أخرى ، أو

(١) هذه هي الرؤية الرومنطيقية للواقع . حين يتجاوزها المرء الى مواجهة الحقيقة ، اي الى معرفة ان ثمة واقعاً باقياً بعد موته يواجه مأساته ، ويبدو أمله أكثر عمقاً حتى ليصل به الى النقيض .

بظواهر أخرى ، في هذه البنية الاجتماعية . إن إقامة حدود الاستقلال ، والتميز ، لظاهرة ما ، وان دراسة القوانين الداخلية لهذه الظاهرة ، لا يمكن أن يكون سليماً الا بالنظر الى هذه الحدود ، كما هي ، في حقيقتها ، أي من حيث هي حدود ، ينهض عندها تمايز الظاهرات ، واستقلالها بنسقها ، عما هو سواها له نسقه .

الحدود هذه ، هي مساحة العلاقات ، وأرضها المشتركة ، التي عليها تتقاطع وتتداخل وتفترق . ليس الحد فاصلا ، قائما بذاته ، بل هو ما نرى اليه في تميز الظاهرة نفسها ، مقارنة بغيرها . إنه خط وهمي ، إذا صح التمثيل ، ينهض في الذهن الرائي الى الظاهرات في تميزها .

هذا يعني ان عزل الظاهرة ليس عزلا عن خارج ، بل هو رؤيتها في تميزها ، وهو محاولة فهم بنية هذا التميز حين تنهض عن أرضها السديمية المشتركة .

**استنتاج : استقلال الأدب بزمنه المادي :**

ما تقدم ، وهو عام وسريع ، يفسح المجال واسعاً للكلام على المسألة الأدبية ، التي هي ، بالمعنى أعلاه ، مسألة واقعية ، أي مسألة داخلة في نظام بنية المجتمع ، وليست امتداداً لما هو **قبل** في الزمان ، أو اللازمان ، كما ليست استمراراً لما هو **فوق** في المكان ، أو اللامكان . ليست مسألة الأدب وجوداً مطروحاً للنظر فيه ، في نطاق نظام آخر ، أو في علاقته بنظام آخر غير عالم المجتمعات البشرية على هذه الأرض .

واقعية الأدب ، في حدود هذه النقطة الأولى ، هي دخوله **المفهومي في نظام عالم مجتمع الأرض** ، وقد استقل بزمنه المادي التاريخي ، وهي تحرره ، في مفهومه هذا ، من فكرة الولادة المجهولة الأصل أبداً ، أو من فكرة نسبته إلى ما هو خارج هذه المجتمعات الأرضية ، هذه المجتمعات التي قد لا تتنكر ، في زمنها المادي ، للسحر والخرافة والنبوءة ، ولكنها تنظر اليها كظاهرات مشدودة إلى أساسها . وتضعها في سياق هذا الأساس ، الذي يخلقها في مداره : أي في الصراع الاجتماعي .

**ثانيا : في علاقة الظاهرات بالأساس المادي والطابع الصراعي لهذه العلاقة :**

لكن ماذا تعني واقعية الأدب ، في هذه الحدود المبدئية ؟ ماذا يعني أنْ ننسب الأدب للمجتمع فنقول انه واقعي ؟

**هل الواقعية مجرد مبدأ ؟**

لا شيء سوى المبدئية العامة ـ السهلة ـ التي تضع كل الظاهرات على مستوى فوقي واحد . ولا شيء سوى الإخلاص للمنطلق النظري العام ، الذي أقام لعالم الأرض واقعه الاجتماعي المستقل . هذه المبدئية هي الخطوة الأولى ، التي لا تخص الأدب وحده ، أو التي تخصه في ما هي تخص الثقافة ، أو في ما هي تخص أية ظاهرة اجتماعية أخرى ، قائمة على مستوى الوعي ، أو على مستوى البنية الفوقية في المجتمع . بل هذه هي الخطوة ما قبل الأولى حين يكون الأدب هو المعني بهذه المسألة .

هكذا فان نعت الأدب بصفة الواقعية هو نعت يصبح ، عند الاكتفاء به ، نعتاً لا معنى له سوى التكرار ، الذي يفقد معه المنطلق هذا معناه التأسيسي ، وقيمته الوظيفية ، ويصير شكلياً .

ونحن ، إذ نتفق على هذه الخطوة الأولى ، نتعرض للاختلاف حين نتجاوزها الى ما هو تفصيلي ، وخاص بالأدب . وهنا يظهر الاشكال الذي يترك أثره على معنى المبدأ أو يضعنا في موضع الاختلاف عليه أيضا . طغيان المبدأ ، وإطلاقيته ، هو إهمال التفاصيل ، وتذويبها في المبدأ . أخلاقية المبدأ تحصن الفكر أحيانا ، وتعفيه ـ أو يعفي نفسه بحجتها ـ من ممارسة نشاطه . وأخلاقية المبدأ تعني ، أحياناً أخرى ، جهلا ، أو عجزاً ، عن معرفة التفاصيل ، أو القوانين الخاصة ، التي تولّد تميز الظاهرة وتمنحها استقلالها : إن البحث في مفهوم الزمن الروائي ، مثلا ، وان دراسة وظيفة اللون في لوحات فنان ، وان التوصل الى رؤية الفضاء الدلالي الذي يولده إيقاع قصيدة ، هي مسائل تفصيلية ، ولكنها مهمة لأنها هي التي تميز جنسها الفني

أو الأدبي ، ولا يجوز غمرها في طوفان المبدأ ، بحيث تتعادل هذه الفنون فيه ، أو بحيث تتعادل هذه الفنون وأي خطاب آخر .

ثم ، من قال لنا إن واقعية الأثر الأدبي ، أو الفني ، هي خارج هذه التفاصيل ؟ واقعية الأثر هي في حقيقته ، أو في قدرته على الإيهام بهذه الحقيقة ، وهو لذلك يحتاج الى كل هذه الوسائل الخاصة به . حقيقة الأثر هي التي تجعله مختلفاً عما سواه ، وإلا سقط في أن يكون غيره ، وفقد ، من ثم ، مبرر وجوده . حين يكون الأثر قادراً على الايهام بحقيقته يكون قادراً ، أيضاً ، على إحالتنا الى ما هو سواه ، ويكون ، في قدرته هذه ، مصدر معرفة جديدة .

نشير ، بالمناسبة ، إلى أن الاكتفاء ، أحياناً أو غالباً ، بالكلام على واقعية الأدب في هذه الحدود المبدئية ، أو بتكرار مصطلح الواقعية ، هو الذي دفع مثقفينا ، الماركسيين بفكرهم ، أو الذين يطمحون الى أن يكونوا ماركسيين في نشاطهم الفكري ، والذين أتيحت لهم فرص الافادة من منجزات الابحاث والدراسات العلمية الحديثة ، أو مما تطرحه هذه الأبحاث من قضايا تستهدف الوصول الى مزيد من المعرفة بالنص الأدبي . . . الخ . ان هذا الاكتفاء ـ الذي قد يكون من موقع الحرص على المبدأ أو من موقع ادعاء احتكار المعرفة بالأصول ـ هو الذي دفع بهذا البعض ، من المثقفين ، الى أن يتساءل عن معنى الواقعية الراكدة في حدود مبدئيتها هذه . يسألون عن معناها ـ وقد سأل قبلهم آخرون ـ في كل مرة يجري فيها حوار على واقعية الأدب ، وفي كل مناسبة يتكرر فيها استعمال هذا المصطلح . بغية وصف الأدب به ، أو رغبة في التزام الأدب به .

يسأل هذا البعض ، ما هو الواقع ؟ ما معنى الواقعية ؟ عن أي واقع نتكلم ؟ وهم في سؤالهم قد لا يرفضون الواقعية للأدب ، بل يرفضون عمومية المصطلح وغموضه . وهم بالتالي يدفعون به نحو مزيد من الوضوح والمعرفة ، أي يدفعون الكلام نحو مزيد من البحث في معنى الواقعية ، وفي فهم المسائل الأدبية المطروحة بالحاح على فكرنا العربي « الحديث » .

**عمومية الواقع مجال تلتقي فيه الواقعية بالمثالية**

ولكن ، وبغض النظر عن المنطلقات الفكرية التي قد يطرح منها هذا السؤال ، وبغض النظر عما إذا كان من يطرح السؤال ماركسياً حقاً ، أم مدعياً للماركسية ، أم آخر يطمح في أن يكون ماركسيا ، يمكننا ان نرى الى شرعية هذا السؤال ، التي هي شرعية البحث والمناقشة والتطوير ، من جهة ، والتي هي ، من جهة ثانية ، شرعية تبررها عمومية المصطلح نفسها .

لا معنى لأن يُحاصِر بحثُنا الأدبي العربي مصطلح الواقعية للأدب ، في هذه الحدود المبدئية . لا معنى لهذه المحاصرة سوى إعطاء الهجوم على الواقعية سبباً يبرره . إنه التشريع « لنقد » عليه ان يبقى اخلاقيا لا يقارب البحث ، ولا يغامر نحو المعرفة .

على أن هذا لا يعني ، ولا يمكنه أن يعني ، أننا ننكر أهمية هذا المنطلق المبدئي لمفهوم الواقعية ؛ مبدأ الانتماء للواقع ، بل ربما ، ولأننا ندرك أهميته نقول بضرورة عدم الاكتفاء به . فلئن كانت أهمية هذا المبدأ تتحدد ، في وجه من وجوهها ، باقامة الفارق بين نظرتين فكريتين رئيسيتين : **الأولى تقول بالمصدر الألوهي للظاهرات لتراها ، من ثم انعكاسا لمثال أعلى . والثانية** تقول بالمصدر المادي لهذه الظاهرات ؛ فاننا نخشى أن يلتقي أصحاب النظرة الثانية ، من حيث لا يقصدون ـ والقصد غير مهم ـ وأصحاب النظرة الأولى . مع فارق بسيط هو : ـ ان أصحاب النظرة الأولى يقيمون العلاقة بين المجتمع ككل ـ الذي هو ظاهرة ـ وبين مثال له ، أعلى ، خارج عنه ، هو مصدره . أي يقيمون العلاقة بين طرف هو المجتمع ، وطرف آخر هو أصله أو مصدره . العلاقة بين الطرفين هي علاقة انعكاس حركتها المحاكاة : المجتمع هو ظاهرة تعكس أصلها . وهو ، في كونه كذلك ، يعيش طموح المحاكاة لهذا الأصل ، وبذلك يتحدد زمنه كتاريخ لصبوة العودة الى هذا الأصل[1] ، كما

---

(١) نلمح هنا الى الافلاطونية ، التي احتصرت حركة عودة الظاهرة الى مثالها ، واهتمت بالمثل على حساب الظاهرة ، فجعلت الخير مطلقاً وكذلك الحق والجمال . غير ان هذا لا ينسينا ان ارسطو ، الذي استند الى نظرية المحاكاة=

يصير هو مثاله ، أي نقطة تطلعه وغاية وصوله . حركة العلاقة هي حركة الظاهرة نحو المثال . وهي ، في ذلك ، تبدو حركة **تطلع** ( لانها ـ وفي ضوء هذه النظرة ـ حركة من تحت الى فوق ) ، ولكنها ، في الحقيقة ، حركة **عودة** . انها ، في الظاهر ، حركة زمن **تاريخي متطور** ، ولكنها في الحقيقة ، حركة زمن **انكفائي** ، هو زمن « الدوغم » الأعلى القائم في السابق . هل تفسر هذه الحركة أمورا نعيشها في مجتمعاتنا العربية ، التي يسيطر فيها « دوغم » الزمن السابق أو الأول ؟ . وهل يفسر **مفهوم العودة** بمعناه هذا هوية علاقات لنا برموز : الأم ، والأب ، والماضي ، والأرض ، والوطن ؟ وهل علينا أن نغير **هوية** علاقتنا ـ وليس علاقتنا طبعا ـ بهذه الرموز ، كي تولد من جديد ، وكي تصبح حركة زمننا حركة ولادة : لا حركة عودة وانكفاء ؟ . ربما كان علينا ان نغوص اكثر في هذه المسألة ، التي ليس مجالها هنا ، بل هي الاشارة تغرينا بها نوافذ البحث وهو يستدير حول المشكلة . لذلك نعود الى هذا الفارق البسيط الذي هو ، أيضاً :

ـ ان أصحاب النظرة الثانية يقيمون العلاقة بين الأدب ، وبين أساس له داخل المجتمع : الأدب هو ظاهرة ( مع ومن ظاهرآت أخرى ) . الأساس المادي ، البنية التحتية ، هو أصل هذه الظاهرة . العلاقة بينهما هي علاقة انعكاس . ( لا نغفل جدلية العلاقة هذه ) . الأدب هو طرف ، والأساس المادي هو طرف آخر في العلاقة . ولكن الخشية ، كل الخشية ، أن يصير الطموح ـ في علاقة الانعكاس غير الواضحة ، أو المبدئية ـ هو مماثلة الأدب « أصله » أو النزوع الى محاكاة هذا « الأصل » المادي .

في كلا الحالين يلغي الأدب حضوره ليكون « أصله »[1] . وهو في الحالة

---

= الافلاطونية ،وأولى الظاهرة اهتماماًخاصاً، فنظر الى الأدب في علاقته بالانسان . وهذا مما يرفع ظناً، قد نحمله ، حول مسألة اهتمام اصحاب النظرة الاولى بدراسة الظاهرة . ان القول بالمحاكاة لا ينفي ابداً عن اصحابها اهتمامهم بدراسة الظاهرة . وقد تكون هذه العطفة المهمة التي قام بها ارسطو ، في تحويله النظر نحو الانسان ، هي ما يستمر به اتجاه واسع في دراسته للأدب .

(١) نعرف ان افلاطون وقف ضد الادب ، وأخفى شعره ولم يفخر به . كما انه وضع الادب في درجة دنيا من سلم=

الثانية يستبدل طموحه في التميز عن أساسه المادي ، من حيث هو ظاهرة ، بطموحه في التماثل مع هذا الأساس ، فلا يعود ظاهرة(١) . وبذلك يصير مفهوم العودة مفهوما يتحكم ، أيضا ، بعلاقة الأدب « بأصله » المادي ، أو يتحكم بعلاقة الأدب بما هو من الأدب ماضيه . أي انه ، وحين ينافق الأدب فيدعي ـ في حدود نظرة الانعكاس المبدئية ـ عدم ذهاب حركته في اتجاه أساسه المادي ، يكون عليه ـ كي يبقى ظاهرة متميزة ـ ان يستمر بماضيه الذي يصبح مثاله .

ان مثل هذا الالتقاء بين النظرتين اللتين أشرنا إليهما ، هو إمكانية ترد ، أو هو منزلق خطر له ما يبرره : ان التراجع بالكلام الى حدود المبدئية يلغي الكلام ، فلا يبقى عند ذلك الا ما هو المبدأ الذي يرشحه ـ وربما يريده ـ إلغاء الكلام لان يكون مطلقا ، متجوهراً .

إلغاء الكلام يرشح المبدأ لأن يكون الاصل والظاهرة معاً ؛ العلة والمعلول في آن واحد ، فلا يعود ثمة من مسافة بين الموضوع وبين المعرفة به . يلغي الموضوع معرفته لأنه هو نفسه هذه المعرفة . وتفقد المعرفة صفة التملك لموضوعها ، وبالتالي صفة القدرة على تجاوزه . تراوح المعرفة مكانها فتبلى . يسقط التملك المعرفي ، القادر على الانتقال بموضوعه في الزمن ، أي على نقل موضوعه الى موضع معرفي ، متقدم ، يطرح ، بدوره ، إمكانية الاستمرار بهذا الزمن المعرفي . يلجم الموضوع تطوره . يعطل اختلافه . يركد في أصله . .

إن تراجع الكلام الى حدود المبدأ هو شلل الكلام ، وهو بقاؤه كما هو ، متماهياً في المبدأ ( النظام ) ، يعيش حركة التكرار للمبدأ وفعل الإلغاء لذاته . وفي هذا موت المبدأ ، أو نفي قدرته على الحضور في الحياة ، أو في ما هو مؤشر وجوده الفعلي ، وحقيقته المادية .

---

= القيم . ونسمع من يقول باضمحلال الادب . او بذهابه ، في ظل حل التناقضات ، او حل الصراع الطبقي .

(١) يطرح هذا مسألة الايديولوجيا ، او مسألة الوعي الايديولوجي . سوف نعرض لهذه المسألة في الصفحات اللاحقة ، في سياق كلامنا على القول .

وقد لا يختلف الأمر كثيرا ، حين يقول أصحاب النظرة الثانية باستقلالية الظاهرة الأدبية ، وتميزها ، ولكن ليعودوا ، في ممارستهم ، الى مماثلة الأدب بأساسه المادي ، أو الى مطابقته بما هو مرجعه أو شرطه ، وهم إذ يريدون الكلام على الأدب ، لا يتكلمون الا على ما هو سواه .

**استقلالية الظاهرة الأدبية مدخل لمعرفتها :**

لقد ميزت الماركسية بين الظاهرة وشرطها ، وأقامت فارق الهيئة بينهما ، كما ميزت الماركسية بين الظاهرات ، ورأت إلى استقلال بعضها عن بعضها الآخر . والمهم ليس تأكيد هذه المفاهيم الماركسية قولاً ، ونقضها ممارسة ، بحيث يخلط الواحد منا ، وتحت اسم الواقعية ، بين ما هو أدب وبين وقائع هي مرجع لهذا الأدب . هذا الخلطيولد وهما بالواقعية ، ويجعلنا نصف الأدبي بالحقيقي على أساس من هذا المرجع ، وبالتالي يجعلنا نتخذ من الحقيقي هذا معياراً نقوّم به النص . الصحة والكذب هما الحد الذي نقوّم عليه النص . ولكن هل الأدب كلام يخضع لبرهان الصحة ؟ وما هو الحقيقي بالنسبة للنص الأدبي ؟ هل هو في ما بين النص الأدبي ونص آخر ، أو «واقع» ما ، أم هو في النص الأدبي ذاته؟ أي هل هو في العلاقة بين الأدبي وما هو سواه ، أم هو في الأدبي نفسه ؟ في الأدبي ، أي في بنية عالم النص المتخيل ، في نظام هذه البنية ، في شكلها الفني ، **في وظيفة البنية الجمالية القادرة على تحقيق فعل الاحالة ، إحالة القارىء من النص الى مرجعه ، لينظر في هذا المرجع بعين جديدة ؟**

هذه الأسئلة ، وغيرها ، تصوغ مسائل عديدة مطروحة على الدراسة الأدبية ، منذ بداية هذا القرن ، وما زالت موضوع جدل واسع ، وموضوع تفكير وبحث عميقين[1] . لكن لا بد لنا من ملاحظة أن معظم هذه المسائل طُرحت

---

(١) نشير هنا الى الدراسات النقدية الحديثة التي تتناول مسألة المرجع للأدب . مسألة سوسيولوجيا القراءة . مسألة القول الأدبي من حيث علاقته باللغة والايديولوجية .

للبحث ، مع هذه الانعطافة التاريخية الجذرية التي رأت في النص الأدبي منتجاً اجتماعياً ينتمي الى عالم الانسان وواقعه ، كما رأت فيه منتجاً مادته اللغة التي ليست مجرد نظام ، بل مادة تاريخية اجتماعية ايضاً . هكذا يمكننا القول انه سواء أتوجه البحث نحو دراسة مرجع النص ، وفَهِمَ واقعية الأدب كتركيز على هذا المرجع ، أو كتأكيد عليه ، أو كمطابقة معه ، أم توجه نحو دراسة النص في استقلاليته ، فإنه بحث ينهض على أساس انتماء النص للواقع : ذلك ان التأكيد على الاستقلال ، والتميز ، يضمر الاشارة الى علاقة الانتماء ، ويؤكدها في الوقت نفسه . لا استقلالية إذا لم يكن ثمة ما يجب الاستقلال عنه . ولا تميز اذا لم يكن ثمة ما يجب التميز عنه ، مما هو من الجنس ذاته . إن توجه النقد الى دراسة النص ، في استقلاليته ، لا يعني ، بالضرورة ، إقامة النص في غيبانيته ، غيبانية النص هي التي تطرح مسألة المرجع ، من حيث المبدأ ، ومن حيث الهويّة : تنفي وجود المرجع او تجعله سرياً ، مجهولاً ، وفوق المعرفة . اما اجتماعية النص فإنها ـ ومع القول بالاستقلالية ، ومع ممارستها ايضاً ـ تستهدف فهماً أعمق ، ودخولاً أبعد في هذه « السرية » للنص[1] .

ليست الاشكالية المطروحة على البحث ، اذاً ، هي النقطة الأولى التي أشرنا اليها في بداية هذه الدراسة ، والتي هي في مبدأ انتماء الأدب للواقع الاجتماعي . أي ليست الاشكالية هي الواقعية في مفهومها البسيط المطروح في حدوده المبدئية . بل الاشكالية هي في تجاوز هذه الحدود نحو وضع النص نفسه موضع البحث المعرفي . وقد يسأل البعض مستدركاً : هل وضع النص الأدبي موضع البحث المعرفي يمنع ، أو يجب ان يمنع ، البحث في ما هو مرجعه . ولماذا ؟

لنضع جانباً ، وقبل كل شيء ، هذا النوع من الدراسات ، الذي يجعل من

(١) النظرة الاجتماعية للنص هي التي وضعت النص في السياق الاجتماعي ، وحاولت ان تبحث في قوانين الولادة المختلفة للنص . وقد كان لهذه النظرة مسارها التاريخي المتطور من الماركسية ، مروراً بالبحث الذي اعتمدها اساساً له ، اي مروراً بلوكاش ، وغولدمان ، الذي أفاد من البنيوية ، الى بعض البنيويين الذين تراجعوا عن البنيوية حين أمعنت مع البعض في الشكلانية ، او في الآلية ، واتجهوا للأفادة من علم الدلالات .

مراجع النص الأدبي موضوعاً له . والذي يمكن ان يكون دراسات في شروط تكون النص ، او الذي يمكن أن يكون دراسات لتاريخ تطور الأدب . مثل هذا النوع من الدراسات لا يهتم ، وليس عليه ان يهتم ؟ **مباشرة** ، بالنص الأدبي ، أو بمعرفة دواخله . النص الأدبي هنا ليس موضوع الدراسة المباشر . مثل هذه الدراسات يمكن ان تنتمي الى الدراسة الاجتماعية ، أو التاريخية الأدبية . وهي مهمة ومفيدة ، ولكنها ليست دراسة معنية مباشرة بالنص ، بالمادة الأدبية ، بل هي معنية بالأدب .

يمكننا في هذا الصدد ، أن نشير ، أيضاً ، الى ما هو معروف بالقراءات المتعددة للنص . هذه القراءات تنظر الى النص في مرجعه وقد تقرؤه قراءة سياسية ، أو قراءة تاريخية ، او قراءة سيكولوجية ، مستهدفة بذلك كشف حضور هذه المراجع في النص أو ربما رؤية علاقة النص بهذه المراجع ، مما يفسره أو يعلله ، ومما قد يضيء واقعاً خارجه . ولكن هذه القراءات ليست في نظر الشعريين ( أي الذين يقولون بقراءة القوانين الداخلية للنص ) قراءات أدبية ، لأنها لا تقارب ـ بحسب نظرتهم ـ النص في نظامه الداخلي ، الذي غدت فيه هذه المراجع تولد دلالاتها الخاصة ، أو دلالات ذات وظيفة داخلية في النص .

وتبقى القراءات المتعددة قراءات ممكنة ، وشرعية ، لا يقف النقد ضدها ، انما ينكر ان تكون واحدة منها هي ، كما قلنا ، القراءة الأدبية للنص ، أو ان يكون النص ، وتحت غطاء الواقعية ، واحداً من مراجعه ، نعادله به فنفقره ، أو نختزله ، أو نغيبه ، كما ينكر ان يكون النص مجموع هذه المراجع ، فنهمل **تحوله** ، أو عملية تكونه في شكله الذي يولّده مختلفاً . **ولادة النص ، في شكله ، هي حركة حياته، وهي بالتالي زمانه الخاص .**

**النص الأدبي في البحث النقدي :**

ليس النص الأدبي . اذاً ، **مجموع** مراجعه ، أو واحداً منها ، وليس النص **معادلاً** لهذه المراجع أو لواحد منها ، بل ان النقد هو الذي يراه أو يجعله كذلك . ومن

ثم فإن واقعية النص هي ، وفي حدود هذه الـرؤية النقـدية ، ليسـت واقعيتـه الحقيقية ، بل هي فهم معين للواقعية ، كأن النقد في عجزه يشوه الواقعية ، أو كأنه يخفي عجزه في هذا التشويه .

إن النقد، في عجزه عن قراءة النص قراءة أدبية، أي قراءة تكشفه في نظامه المستقل، وفي هيأته الخاصة ، وإن النقد إذ يستسهل رؤية المرجع قبل تحوله في بنية الشكل(١) ، يميل الى شد النص الى مرجعه ، والى معادلته به ، ليرى ، من ثم ، في هذه المعادلة ، النص كله . هذه الحركة للنقد نحو النص لها اتجاهها الآخر ، الذي يطلب من النص ان يكون مرجعه الذي يحدده هو ، كي يكون النص أدبياً واقعياً . واقعية النص هي التصاق بالمرجع ، لا المرجع القائم في النص ، بل الـذي يحـدده النص للنص ، هكذا ، ومن نقد لا يقرأ في النص سوى مرجعه ، يتم الانزلاق نحو نقد يحدّد للنص مرجعه مُعرِّفاً أدبية النص بهذا المرجع ، الذي هو واقعيته .

النص الأدبي هو نص له هويته ، كما لكل شيء هويته ، وهو بذلك ليس نصاً سياسياً ، أوسيكولوجياً ، أو اجتماعياً ، وان كان يحمل دلالات سياسية وسيكولوجية واجتماعية . وهو إذ يحمل هذه الدلالات ، يتيح لنا ان نقرأه أكثر من قراءة . ولكن ليس للنص ، حين تتيح لنا هويته مثل هذه القراءات ، أو حين يحيلنا الى مراجعه العدة ، ان يسقط كأدبي ، فتغيب هويته في ما هو سواه الذي نعادله به . ذلك اننا حين نعادل النص بما هو سواه ، لا يقتصر فعلنا على إسقاط النص الأدبي ، بل إننا نغفل تحول الواقعـي ( الطبيعـي والاجتماعـي ) ، وصيرورتـه كونـاً من العلامـات (Signes) (٢) ، له وجوده المادي ، وله ميادينه ، التي يملك كل منها توجهه نحو الواقع فيكسر انعكاس حقيقته ، أو يحرفها بطريقته الخاصة .

---

(١) لأنه قبل هذا التحول موضوع على مستوى الأيديولوجية بشكل واضح ، وعملية التأويل على هذا المستوى ، او عملية الاسقاط، عملية سهلة . سوف نعود الى هذه المسألة في كلامنا على « القول»(Discours) .

(٢) انظر باختين في كتابه : **الماركسية وفلسفة اللغة** ، الطبعة الفرنسية ، باريس ، دار مينوي ، ص ٢٧ .

نوغل في التبسيط ، نسطح الواقع الاجتماعي حين نعادل كل شيء بسواه ، نكسر العلاقات بين هذا الواقع وفضائه ، بينه وبين المستوى الدلالي فيه ؛ بين حقول الدلالات نفسها . نضغط عالم الدلالات . نلغي المسافة بين مستوياتها . نتنكر للأيديولوجيا ونحن ندافع عن مواقع فيها . يصير الواقع عالماً بلا فضاء ، بلا حركة ، بلا قاع ، بلا حياة . يصير مجرد سطح مادي لا يكتسب غناه الا بجوهرته ، أو بتجريده ومنحه قدرات مطلقة .

ولعل السؤال الذي يحضر القارىء ، ويحضرنا معه ، هو سؤال يقول : ما هو النص الأدبي اذاً ؟ ما هي هويته هذه ؟

قد يبدو هذا السؤال هو الخطوة الأصعب للطرح أعلاه ، ولكن لا بد لنا من أن نوضح الموقع النظري ، الذي نطرح منه هذا السؤال . هل نطرح السؤال من موقع النفي المسبق له ؟ هل نطرح السؤال من موقع النظر الى الهوية كماهيّة . اي من حيث هي طبيعة الشيء ؟ ان هذا يجعلنا ندور في الحلقة المفرغة . ذلك ان الموجود هو كذلك ، أي في هويته هذه ، بحكم طبيعته . وكأن الموجود يوجد حاملاً لهويته التي هي له قبل زمن وجوده . هذا الموقع يضع الموجود خارج حدود عين المعرفة ، وان ادعى السؤال مثل هذه المعرفة . ان المعرفة ، من هذا الموقع ، أمر مستحيل ، أو حركة ملجومة ، والسؤال هذا يضمر جوابه ، وينفي ذاته ، وهو في نفي ذاته يحيل الى ايديولوجي سائد ، يرى في الأدب معجزة ، ويرى أنه كما الألوهي والسحري ، سري وفوقي . هذا الفوقي والسري هو هويته .

نحن نطرح السؤال من موقع نظري آخر : موقع يرى الى تكون الهوية عبر زمن تاريخي اجتماعي ، ولكن ينظر فيها ، في وضعيتها القائمة ، أي في هيأتها المادية . الهوية هي هذه الهيئة في حركة استمرارها الخاص . أو هي قيام الهيئة . السؤال عن هذه الهيئة ، يفتح الباب أمام المعرفة لرؤية هذا الموجود المادي الأدبي في عمقه الانساني ، في حضور الفعل الانساني فيه ؛ الفعل المراكم ، والمولّد ، لنبض حياته .

نرى الى هذا الموجود الأدبي في مادته التي هي اللغة ؛ في عناصره المكونة له ، في حركة هذه العناصر ؛ في العلاقات التي تولدها الحركة ؛ في الدلالات الناهضة في فضاء العلاقات . وهذا لا يعني ، كما يظن البعض ، ان معرفة النص الأدبي ، على هذا النحو ، هي أليلةالأدب ، أومكننة انتاجه ، أي جعله موضوع فبركة وصناعة .

لا . ليس الأمر كذلك ، اذ علينا ان نميز بين معرفة الشيء ، وبين الشيء نفسه . إن معرفة الأدب ( النص النقدي ) ليست هي الأدب ( النص الأدبي ) . إن معادلة فعل **المعرفة بالأدب** ، بفعل **تكون الأدب** ، هو نفي لزمن التكون التاريخي للأدب ، وهو ، في الوقت نفسه ، نفي لامكانية تحقيق فعل المعرفة ذاته . هذا هو المنطق ، الذي يحكم الاتجاه الوصفي للنقد ، هذا الاتجاه ، على تفاوت تياراته ، يرى في النص النقدي نصاً أدبياً ، أو يماهي بينهما . وهو بذلك ينفي امكانية المعرفة ، ويجوهر الفعل الأدبي ، ويضعه على مستوى الاطلاق .

ثمة سبب آخر يدفع البعض لأن يرى في النقد ، الباحث عن معرفة النص الأدبي ، نوعاً من الاليلة للأدب . هذا السبب مصدره البنيوية التي خطت خطوة مهمة على طريقة معرفة النص ، معتمدة مبدأ عزل العنصر ( الذي هو هنا بنية النص . بنية النص هي **عنصر** بالنظر الى البنية الاجتماعية ، وهذا لا يتنافى وتحديد **عناصر** بنية النص ) ، غير ان البنيوية ، على أهمية خطوتها هذه، اكتفت بالنظر الى نظام البنية في تزامنية عناصره . وهي ، وان حذرت من النظر الى البنية ، في هيأتها وفي نسقها ، كمعادل لمجموع عناصرها ، إلا أنها ، وبسبب اغفالها حركة الزمن التاريخي لتكون البنية ، أغرت بإمكانية اعادة تركيب البنية انطلاقاً من عناصرها المفرزة بالتحليل . وبذلك أوهمت بإمكانية مكننة البنية ، أو بنينتها بعد ان وقعت هي في مكننة تفكيكها .

غير ان الوهم الذي ولدته البنيوية يحمل تناقضه الذي ارتد ضدها . فالنشاط المعرفي ، إذ يخولنا إمكانية الكشف عن عناصر البنية في هويتها **المنتظمة** ، إنما يخولنا إياها بحكم مرور الزمن ، الذي أوصل البنية الى هذه الهوية ، وبالتالي بحكم

علاقات البنية التي تنهض بحركة هذا الزمن . فكيف نسقط هذه الحركة التاريخية للزمن ، التي لا تصل البنية الى انتظامها الا بها ؟

صحيح ان هذه الحركة التاريخية ليست ماضياً ، أو ليست شيئاً انتهى ، وبالتالي ليست وجوداً منفصلاً قائماً في كيانه ، في الـ ما قبل ، بل هي حركة حاضرة في كثافة البنية . في هذه الكثافة التي تشع فيها الرموز والعلامات ، ملتقية ومتناقضة ، والتي فيها نرى الى الايديولوجيا : الى النشاط البشري في صراعه الطبقي التاريخي .

ولكن قيام الحركة التاريخية ، في زمنها الحاضر ، لا يعني إغفالها كي لا نرى من هذا الزمن الا انتظامه ، أو كي لا نرى هذا الزمن الا في انتظامه الآلي .

أضف ان مكننة البنية ، أو إعادة تركيبها ، انطلاقاً من عناصرها المفرزة ، ومن نظامها المضاء ، هو فعل يقتصر على تقليد البنية ، وإعادة هيأتها اليها . أي انه فعل لا يولد الهيئة ، بل يكررها . وهو بذلك لا يكتفي بالغاء حرارة الفعل الانساني ونبضه الحي ، إذ يعزله عن حوضه البشري الذي ينمو فيه ويحيا ، بل يعطل فعل البحث المعرفي نفسه بمعناه الكشفي ، الخلاق ، ويصير فعل تعرف ، فعل تذكر للنموذج الجاهز الذي نعيد اقامته بعد عملية التفكيك ، او انطلاقاً من عناصر نجمعها .

هكذا ، ومرة اخرى ، نرى ان استمرار النشاط المعرفي ( الذي هو بهذا المعنى نشاط ابداعي ، او الذي هو إبداع بهذا المعنى ) ، رهن بهذه الحركة التاريخية للزمن ، وليس فقط بحركته المنتظمة في البنية ، دون ان يعني ذلك قصر المعرفة على هذه الحركة التاريخية ، او معادلة البنية بهذه التاريخية . **إن النشاط المعرفي قائم في سياق التحول كما هو قائم في بنى النشاط المنحرفة نحو شكلها الخاص .**

ونحن ، وقبل أن ننتقل الى طرح موضوع النظر في هوية النص ، وفي بنيته الخاصة ، نود ان نذكر القارىء بأن البحث ، الذي جعل من النص الأدبي موضوع معرفة لنشاطه ، هو بحث حديث العهد ، لم يمض عليه بعد زمن يمكّنه من فتح كل

ابواب الاسئلة التي طَرقها ، وبخاصة إذا ما أخذنا بعين الاعتبار طول الزمن الذي سادت فيه المفاهيم الوصفية للأدب ، والتي أرادت للنص النقدي ان يكون نصاً أدبياً أيضاً .

نذكر القارىء بذلك لكي لا يطلب منا أكثر مما نستطيع ، ونذكره بذلك لنقول له ، في الوقت نفسه ، ان هذا البحث النقدي ، الذي ميز بين نصه والنص الأدبي استطاع ، على قصر مدته ، ان يفتح ابواباً عدة أمام معرفة النص الأدبي ، من حيث تكون بنيته ، ومن حيث تخصص العلاقات فيه بهذه البنية ، ومن حيث اندراج هذه العلاقات في السياق الثقافي الاجتماعي بحكم مادته التي هي اللغة ، إن تطور العلوم اللسانية ، الذي نعلم ، أفسح مجالاً مهماً لتطور البحث المعرفي الذي موضوعه النص الأدبي ، هكذا أمكننا ان نسأل :

**الواقعية البنيوية « والأدبية » ( او الشعرية ) :**

كيف نقارب النص في هويته الخاصة ، أي في **أدبيته** ؟ وهل يمكننا ان نرى ، في الوقت نفسه ، الى علاقاته بالأساس المادي ، وبالظاهرات الثقافية الأخرى ؟ أي هل يمكننا ان نرى الى هذه العلاقات في هذه الهوية نفسها ؟

نطرح هذا السؤال ضد مسارين نقديين :

ـ مسار « الواقعية » التي عادلت بين النص ومرجعه ، سواء أكان هذا المرجع هو المجتمع ، ككل ، أم هو أحد مستوياته ، والذي قد يكون المستوى السياسي ، أو العلاقات المادية ، او الايديولوجيا ، او غير ذلك ؟

ـ ومسار الشكلية أو البنيوية في اتجاهها النقدي الأدبي الشكلاني[١] ، الذي

(١) أقول ذلك لان البنيوية ، من حيث هي مجموعة مفاهيم أنتجها الشغل على موضوع محدد هو اللغة ، عرفت ممارسات ، متفاوته ، اعتمدت هذه المفاهيم ، واشتغلت على الادب كموضوع . وهي في هذه المسارات ، عرفت اتجاهات اكثر شكلية من اخرى. من هنا تسمية البنيوية التي مارسها غولدمان بالبنيوية التوليدية ، او التكوينية ، تمييزاً لها عن اتجاه آخر ، بالغ في الاقتصار على التحليل اللغوي وفرز العناصر .

عزل النص ، وأغفل مسألة المرجع ، مكتفياً بالنظر في عناصر البنية ، وفي نظام حركة هذه العناصر . أو البنيوية التوفيقية التي قال اصحابها بالعزل المؤقت للنص ، ثم راحوا يقيمون العلاقة بين ما اوصلهم إليه تفكيك البنية المعزولة من نتائج من جهة ، وبين الواقع الاجتماعي من جهة اخرى ، وهم في ذلك يقفون أمام منزلقين : منزلق النظرة الثنائية ، ومنزلق البنية المغلقة .

**منزلق النظرة الثنائية :**

إن إقامة التناقض ، على مستوى اللغة فقط ، أو بالنظر الى دينامية النص كدينامية لغوية معزولة عن سياقها الاجتماعي ، يطبع هذا التناقض ، أو يطبع هذه الدينامية ، بطابع التضاد الذي يجد حقيقة معناه لا في مسار الحياة نفسها ( بحسب النظرة المادية ) ، بل في بديلها الذي هو الحياة الأخرى . هكذا لا تكون ثنائية الموت والحياة هي حركة الحياة على هذه الأرض ، بل حركة الآن والـ بعد ، الـ هنا والـ هناك ، الـ ما قبل والـ ما بعد ، أي حركة الحياتين : الأولى والثانية ، الظاهر والجوهر . الباطل والحقيقي . الشكل والمضمون . . الخ . ان هذه الثنائية تصب بحكم منطقها ، في نظرية المحاكاة الافلاطونية .

أما المنزلق الثاني فهو منزلق البنيوية نفسها ، او منزلق مفهوم البنية المغلقة ، الذي يطرح مشكلة العلاقة بين هذه البنى ، وبالتالي يؤدي الى ربط خارجي بين هذه البنى .

وإذا كان المنزلق الأول يطبع علاقة التناقض بين الحياة والموت بطابع العلاقة الخارجية ، التي تشكل الحياة ( عالم المجتمع ) ، أحد طرفيها ، والموت ( العالم الآخر ) طرفها الثاني ، فإن المنزلق الثاني يطبع علاقة البنى ، في هذه الحياة ، أو في عالم مجتمع هذه الحياة نفسها ، بطابع العلاقة الخارجية نفسها . وهذا ما يصل بالبنيوية الى جدارها [1] . إذ كيف يمكن ان تفهم العلاقة بين بنية معزولة ، فعلاً أو

---

(١) لقد كان القول بالعزل المؤقت جواباً ؛ او حلا ، لهذه المسألة .

مؤقتاً ، ( ذلك ان العزل هنا هو عزل مفهومي ، وليس عزلاً اصطلاحياً ) ، وبين بنية أخرى معزولة أيضاً ؟ أو كيف نقيم العلاقة بين هذه البنى المكتملة ، أو التامة ، في نظامها ؟ اليس هذا معنى من معاني الوحدانية الذي هو هنا للبنية ؟

هذه الوحدانية هي التي تحمل بعض النقاد على وضع النص في طرف ، والمجتمع في طرف آخر ، وتقومهما على المستوى نفسه : النص بنية ، وكل « قائم » في طرف من العلاقة ، والمجتمع هو أيضاً بنية ، و « كل » قائم في طرف آخر . وهذا لا يمكنه ان يعني الا عزلاً فعلياً للنص ، وهو الذي يسمح بكشف الالتباس الذي يغلف استعمال مصطلحي داخل وخارج ، كما يطرح مشكلة حضور المرجع في النص .

( هل يعني هذا ان العزل لا يجوز ، ليس هذا ما نريد ان نصل اليه . ولكن ثمة فارق بين عزل مفهومي أو بين عزل يستند الى مفهوم البنية/ الكل ، ذات النظام التام ، والحركة التزامنية ، وبين عزل فرضي ، او اصطلاحي ، يضع النص على مستوى تجريدي ، ويحدد عزله بهدف معرفي فيه ، كما ينطلق نحو هذا « العزل » من أرض مفهومية ، تضع النص في سياق علاقاته الاجتماعية المختلفة ، وبالتالي ، فإن الناقد يعلم ، هنا ان الوصول الى هدفه المعرفي المحدد لا يمكنه ان يعني معرفة النص في حقيقته ) .

لئن كان المنزلق الثاني يجد سبباً له في المفهوم نفسه ( مفهوم البنية ) ، فإن الصعوبة المنهجية في رؤية مراجع النص الأدبي فيه ، دون الوقوع في الفصل بين شكل ومضمون . اي ان القدرة المنهجية على رؤية مراجع النص في بنيتها الادبية ، تشكل سبباً آخر يوقع الناقد ، احياناً ، في هذا العزل الفعلي الذي لا يريده ولا يقصده : كيف يمكن رؤية ما ليس من النص ولكنه فيه ؟ كيف يمكن ان نرى الى « الخارج » أو المرجع المختلف في نهوضه الأدبي ؟ كيف نرى الى ما هو غير أدبي في حضوره الأدبي ؟

هذه الصعوبة المنهجية قد تؤدي الى تحوير الرؤية النظرية ، فيقع الناقد أسير

مفاهيم يرفضها ، يطغى المفهوم فيحور رؤية الناظر اليه ، ويصير الرفض شكلياً . من هنا تبرز أهمية الفعل النقدي ، بمعناه النقضي ، كفعل مستمر .

هكذا يمكننا ان نقول : قد تبالغ الواقعية ليصل بها منطق هذه المبالغة الى الغاء المسافة بين النص ومرجعه ، في اتجاه المرجع ( الواقع ؟ ) ، الذي تغيب فيه ومعه خصوصية النص .

وقد تبالغ الأدبية[1] ( في اتجاهاتها المختلفة ) ليصل بها منطق هذه المبالغة الى إلغاء المسافة بين النص ومرجعه ، في اتجاه النص ، الذي تُغيِّب شكليته المرجع .

بذهاب منطق المبالغة نحو إلغاء المسافة بين النص والمرجع ، تؤكد الواقعية ان المرجع « الواقع » هو الأساس .

وبذهاب منطق المبالغة نحو إلغاء هذه المسافة ، تؤكد الأدبية ان الأدبي هو الأساس .

مع الواقعية تصير دراسة المرجع هي دراسة النص ؛ هي النقد . ومع الأدبية تصير دراسة العلاقات الداخلية هي دراسة النص ، هي النقد . وبين النظرتين يبقى النص يطرح وجوده كسؤال . ذلك انه لئن كانت الواقعية قصرَّت عن دراسة النص في أدبيته ، دون ان تتنكر لهذه الأدبية ، فإن الأدبية لم تكن في اتجاهها هذا مقنعة . . لماذا ؟

لقد كشفت « الأدبية » قوانين النص السردي الداخلية ، وأدرجت بحثها المعرفي هذا تحت مفهوم الشعرية . في هذا البحث ركزت على القول Discours ، أي على صناعة التركيب ، من حيث هي صناعة أدبية فنية ، كما ركزت على حركة انتظام

---

(١) نستعمل هنا مصطلح أدبية بمعناه العام الذي يشير الى الاتجاه النقدي الحديث المهتم بأدبية النص . وهو بذلك قد يومىء الى الشعرية ، دون ان يعنيها وحدها ، وقد يومىء الى البنيوية الشكلية ، دون ان يعنيها وحدها ، وقد يومىء الى اتجاهات اخرى اهتمت بالشكل الادبي . هذا الاستعمال اقتضاه سياق البحث الذي لا يعنيه الكلام على هذه الاتجاهات ، بقدر ما يعنيه الكلام على القاسم المشترك بينها .

العلاقة بين عناصر النص ، مستفيدة من مفهوم التزامن البنيوي الالسني ، غير أنها في كل ذلك ، وبسبب من عزلها للنص ، وصلت الى جعل النص هيكلية يشتغل نظامها ضمن لحظة زمنية ثابتة ، مما فسح المجال ، بشكل واسع ومغر ، لتحليل يكتفي بوضع النص تحت مشرحة الفرز والاحصاء .

**التزامني والتاريخي :**

إن انتظام حركة العلاقة بين العناصر هو انتظام غير ثابت ، وان مفهوم التزامن هو مفهوم مجرد ومتخيل. والكلام عليه . او الوصول اليه ، في النص أو في النصوص الأدبية ، أمر مرهون بمرور الزمن على هذه النصوص . إنه بمثابة مؤشر على وصول البنية الى مستوى من النضج تنتظم معه العلاقة بين عناصرها ، وهو لذلك استخلاصي.، او استنتاجي ، مجرد ، ولنذكر ، هنا ، ان بروب ، الذي كشف هيكلية بنية الحكاية ، اشتغل على نصوص تنتمي الى مرحلة وتختص بها . وهو بذلك اشتغل على هذه النصوص عن مسافة زمانية مكانية . رأى الى الحكاية في نضجها المرحلي ، وفي تميزها في هذا النضج . فالانتظام ليس ممكناً الا في نطاق المرحلة ، وهو حتى في نطاق المرحلة ، يعيش زمن التطوروالنمو، اي زمن تخريبه وتكوينه المستمرين ، او زمن تمرده على النظام وفي ذلك يسقطفي مسافة الزمن وينهض في فضائه ، يسقطفي سديمه وينهض من هذا السديم ، والا تحنطوتكيف في التكرار . التخريب ليس دائماً ملحوظاً لأنه يتحقق احياناً في الجزئيات الصغيرة ، في ما يبدو هامشياً في زمن النهوض . يتحقق في الكلمة من اللغة ، في حرف الكلمة هذه باتجاه صيرورتها علامة[1] . وقد نحرف العلامة فتصير علامة اخرى ، أو علامة على العلامة . وهذا ما يجعل لعملية التحريف مستوياتها المتعددة ، القائمة في أكثر من سياق (سوف نعود الى هذه المسألة حين نتناول القول ) .

---

(١) الكلمة كما يقول باختين في كتابه المذكور سابقاً، تطابق واقع الشيء إذ تسميه . فكلمة خبز ، مثلاً ، هي اسم الخبز فقط ، ولكن قد نفارق الكلمة واقع الشيء حين نحرفها في اتجاه الاستعمال الترميزي . كأن نستعمل كلمة خبز بمعنى القربان ، بهذا الاستعمال تصير الكلمة علامة . العلامة انحراف عن الواقع . والعلامات كون ايديولوجي .

الانتظام ليس وقفة زمنية في هذا النهر ، ولا يمكن ان يكون كذلك الا من موقع التخيل والتجريد ، من مسافة زمنية تغيّب عملية التخريب الجزئي ، ولا تسقطها او تلغيها . « الوقفة » الزمنية ، بهذا المعنى ، ليست وقفة ، بل نظرة مصوبة نحو ما يميز المرحلي في الزمن ، لذلك ، فإن الانتظام له في حقيقته أو في ماديته ، صفة زئبقية ، والتقاطه ليس ممكناً الا على مساحة تاريخية واسعة ، وبفعل التجريد التخيلي (ولا نقول النظري ) . ونحن لو عدنا الى ما قام به بروب للاحظنا انه كشف عناصر النص السردي بقطع تخيلي مع زمن هذه النصوص ، أو بقطع تخيلي لحركة الزمن ، مما أتاح له ان ينظر الى هذه النصوص ـ التي تنتمي فعلياً الى فترات زمنية متقاربة ـ وكأنها نص واحد او متن واحد . في رؤيتها متناً واحداً أمكن خلق فراغ زمني ، أو أمكن تخيل فراغ زمني يشكل فاصلاً بين هذا المتن ومتن آخر ـ قائم في الزمن الحاضر ـ هذا المتن الآخر هو أيضاً نصوص تنتمي الى فترات زمنية متقاربة ، بل ومتصلة ، سديمية ، يتحقق فيها فعل التخريب والانتظام .

نضيف الى ذلك أمراً آخر ، وهو ان انتظام حركة العلاقة ، بين العناصر ، رهن بتحديد موقع هذه العناصر بعضها من البعض الآخر ، وهو تحديد يقوم به الباحث ، او الناقد الناظر في النص : ان تحديد المرسل ، مثلاً ، في النص ، او الفاعل أو الموضوع ، هو تحديد خاضع لزاوية الرؤية القارئة . ان زاوية الرؤية التي منها نقرأ النص تغير في مواقع المرسل والمرسل اليه ، والفاعل والموضوع [1] ، وقد تنعكس هذه المواقع بحيث يصير المرسل هو المرسل اليه ، والعكس صحيح . هذه المسألة ظهرت أكثر بالشغل على النص الروائي ، في ما بعد بروب ، ربما لأن النص الروائي ، اكثر تعقيداً من الحكاية التي اشتغل عليها بروب او ربما بفعل تطور البحث النقدي نفسه .

---

(١) ينهض النص السردي في الحكاية ، وبحسب كشف بروب ، بمكونات ستة ، هي وفق التشكيل الذي أوضحه لها :

المرسل  الفاعل  المرسل اليه  الموضوع  المساعد  المعيق

وللتوضيح نقول ، ان ما سماه بروب بالمساعد ، او بالمعين ، هو كذلك في إطار منظور ايديولوجي معين ، أو في إطار اخلاقية معينة ، تحتم على الأولاد الطاعة المطلقة لأوامر الوالدين ، فلا يغادرون البيت وحدهم ، خوفاً مما قد تفاجئهم به الطبيعة ، او لأسباب اخرى ، ترتبط بمفهوم الشرف ، أو غير ذلك ، مما هو مرتبط بوضعية اجتماعية لها قيمها الاخلاقية ، وهذا معناه ان تحديد مواقع هذه المكونات في نص روائي . رهن بموقع النظر الايديولوجي الناظر في هذا النص . والى مدى التوافق او الاختلاف بين ايديولوجية هذا الموقع والايديولوجية التي تحكم مكونات النص نفسه .

إن إمكانية الاختلاف على تحديد المرسل والمرسل اليه ، والفاعل والموضوع ، هي امكانية وارادة ، بل هي إمكانية ظاهرة في بعض القراءات النقدية لنصوص الرواية العربية [1] .

إن بروب لم يستطع تحديد مكونات النص ـ الحكاية ، الا في اطار ايديولوجية النص نفسه . او لنقل ، ان هذه الايديولوجية ، المرتكزة الى ثنائية الخير والشر ، هي التي حددت مواقع هذه المكونات وحركة العلاقات بينها بالشكل الذي أظهرته بنية هذه الحكاية : ان الفتاة التي تخرج من المنزل ، هي فتاة ارتكبت مخالفة ، لذلك يبدو من يغريها بالخروج معيقاً او شريراً . ويبدو من يردعها عنه مساعداً او خيراً . ولو كان الخروج من المنزل لا يعد مخالفة لانعكس الموقع بين المساعد والمعيق .

هكذا يمكننا القول ان « الأدبية » تبدو غير مقنعة ، لأننا ، وبمجرد ما نتجاوز الانتظام الى حركته ، أي بمجرد ما ننظر في حركة الانتظام نفسها ، نضع النص في علاقة مع القارىء ، أو مع رؤية القارىء لهذه الحركة ، وبذلك ندخل النص في الاجتماعي والتاريخي ، ونطرح قابلية هذه الحركة لأن تكون مختلفة . هكذا ، وفي ضوء العلاقة الاجتماعية التي يندرج فيها النص ، على الاقل في عملية القراءة ،

---

(١) انظر ، على سبيل المثال ، قراءتنا لرواية الطيب صالح « موسم الهجرة الى الشمال»

وليس في عملية التكون ، يكتسب مفهوم الشعرية معناه الجديد .

## متابعة في معرفة النص

نقف عند حدود هذه التلميحات السريعة ، التي لا ندعي معالجتها بتوسع هنا . ونشير الى مسار نقدي آخر ، كان ينمو مع المسارين اللذين ذكرناهما ، لا موفقا بينهما ، بل مستهدفاً معرفة النص من منطلق علاقته بالواقع ، وباتجاه الحرص على أدبيته . هذا المسار هو الذي في سياقه نطرح سؤالنا حول معرفة النص الأدبي ، إنه مسار تقاطَع ، ويتقاطع ، مع « الواقعية » في ذهابها باتجاه المرجع ، كما تقاطع ، ويتقاطع ، مع « الأدبية » في ذهابها باتجاه النص ، في قوانينه الداخلية ، وباتجاهاته في شكليته ، من لوكاش الى باختين الى غولدمان ، وفي هذا التقاطع ومعه ، وفي هذه الافادة من الانجازات القائمة في ميدان الممارسة النقدية الحديثة ، من المفاهيم البنيوية ، ومن علم الالسنية ، ومن علم المعاني ، ومن علم الدلالات ، ومن علم سوسيولوجيا الادب ، وسوسيولوجيا القراءة . كان هذا المسار النقدي القلق ، الباحث في النصوص الادبية عن معرفتها في بنيتها الأدبية . وهو لئن كان مع غولدمان أميل الى السوسيولوجيا ، فإنه مع باختين كان أقدر على التقاط ما يمكننا ان نسميه ، بـ **واقعية البنية الفنية** [1] .

لن نعرف هذا المسار ، وان كان تعريفه حاجة في ثقافتنا النقدية العربية . نحن هنا لسنا في صدد الكلام على أي مسار ، لذلك نكتفي بالاشارة التي جاءت من موقع الحرص على الامانة العلمية ، ورغبة في ان يرى القارىء ، وبوضوح ، السياق الذي يتحرك فيه بحثنا .

إذا كنا نؤكد على علاقة النص بمرجعه ، ونرفض اسقاط هذا المرجع ، ونرغب

---

(١) انظر كتابه المترجم عن الروسية الى الفرنسية :

La poetique deDosıoıevslsı, aux Editions du seuil, 1970 Parıs .

مع الملاحظة ان لفظة poétique لم ترد في عنوان النسخة الاصلية الروسية .

في كشفه في حضوره في بنية النص الادبية ، فإننا نمهد لهذه المعرفة بالكشف عن العلاقة بين النص ومرجعه ، ونسلك طريق اللغة التي هي مادة الادب . نصوغ المسألة بهذا الشكل :

**الواقع واللغة**

كيف نرى الى علاقة الواقع ( من حيث هو موجودات اجتماعية وطبيعية) باللغة ؟ وهل يمكننا ان نرى الى العلاقة بين الادب و «الواقع» على جسر اللغة ، بحيث يكون الحضور اللغوي هو الحضور للواقع ؟ ثم هل يمكن الاكتفاء بهذه الحدود للسؤال ، ام ان علينا تجاوز هذه الحدود الى ما هو مكان فني ، وليس لغويا ؟

**العلاقة . التركيب / الصياغة . القول :**

نقارب أولاً «الواقع» ، وبشيء من التبسيط، نرى الى الموجودات الطبيعية مما هو جسم فيزيائي او قوة ( الجاذبية مثلاً ) ، والى الموجودات الاجتماعية ( كالأدوات والمواد وغيرها ). نلاحظ ان لهذه الموجودات اسماء هي الكلمات التي تطابقها . غير انه بالامكان ان نحرف هذه الكلمات ، او ان نزيحها عن مستواها المطابق ، عن طريق استعمالها استعمالاً رمزياً ، وهذا يعني أننا نحول الكلمة الى علامة [1] . ونوجد كونا من العلامات .

« العلامات أجسام مادية ، خاصة» ، وهي « خاضعة لمعيار التقييم الايديولوجي : معيار الحقيقي والخاطىء ، الصحيح ، المبرر ، الطيب» . وهذا يعني ان ميدان الايديولوجيا يتفق وميدان العلامات . ذلك ان « كل ما هو ايديولوجي يملك قيمة دلاليّة» .

اننا ، وفي نطاق العلاقات الاجتماعية ، نحول الكلمات الى علامات نصوغ بها

(١) اعتمدت في هذا المنطلق التوضيحي لمسألة اللغة في علاقتها بالواقع على ما ورد في كتاب باختين : « « الماركسية وفلسفة اللغة» في نصه الفرنسي المذكور سابقاً . انظر الحاشية رقم (١٤) .

قيما دلالية تعبر عن حاجاتنا، وعن مصالحنا، وعن تطلعاتنا . تتحرك العلامات في مستوى ايدلوجي ، الموجودات ليست هي ذاتها ، بل هي ، في علاقاتنا بها ، دلالة وقيمة

من الكلمة ـ العلامة ننتقل الى التركيب ـ الصياغة . التركيب هو الانتظام القواعدي للأجسام المادية . وهو بذلك يتحدد في دلالة اصطلاحية. ان تركيب « «أكل الولدنفاحة» يفيد حصول فعل الاكل من الولد على التفاحة . غير ان التركيب هو موضوع تداول تخاطبي ( شفهي او كتابي )، بين الناس ، او بين ابناء المجتمع : ينتقل التركيب من المتكلم الى المخاطب،ومن ثم من المخاطب / المتكلم الى المتكلم / المخاطب . يكتسب في هذه العملية المستمرة دلالة أضافية ، وربما مختلفة . تتغير الرسالة بالتداول الخطابي. ينحرف الكلام . يجتهد المتكلم في إجراء صياغة للتركيب كي يحرف الرسالة نحو ما يريد أن يقوله ، او لتحميل الرسالة كل ما يريد ان يقوله مما لا يقوله التركيب . التركيب مصطلح أميل الى الثبات . الصياغة هي التعبير الذي يغير الرسالة في التركيب. تنهض الصياغة في سياق العلاقات الاجتماعية ، ويبقى التركيب اقرب الى اللغة ـ النظام .

هكذا، وإذا كانت العلامات كونا أيديولوجيا ، فثمة فروقات عميقة تسود هذا الميدان ، الذي هو « ميدان لتقديم الرمز الديني، وللمعادلة العلمية وللشكل الحقوقي الخ . . ». اي ان ثمة حقولا ايديولوجية عدة يخلق كل منها « نمط توجهه الخاص نحو الواقع . كل حقل يحرف واقعه بطريقته الخاصة . كل حقل يتصرف بوظيفته الخاصة في مجمل الحياة الاجتماعية» (١) .

في هذا الكون الايديولوجي، ومن نقطة النظر التخيلي الذاهبة في اتجاه عمودي من الكلمة / العلامة الى التركيب ( اللغة النظام)، وفي اتجاه أفقي من الكلمة / العلامة الى التعبير ( اللغة / الكلام )، يمكننا ان نصل الى الحديث عن القول

(١) انظر «الماركسية وفلسفة اللغة» ص ٢٧

(Discours) الذي قد يكون رصفا للتركيب فيندرج في نظام اللغـة ، وفي ثباتهـا، والذي قد يكون صياغة التعبير ، فيخـرج من اللغـة لينـدرج في سياق العلاقـات الاجتماعية ، اي ليقوم بمحاولة توصيل الرسالة المولودة في سياق هذه العلاقات .

ان التركيب، في رتابته ، او في نظاميته الرتيبة، يخفف من ايصـال الرسالـة ذاتها ، فكيف بقدرته على ايصال الرسالة الجديدة ؟ هكذا تكون صياغـة التعبـير مشحونة برغبة المتكلم في قول ما يضج فيه من جديد ، وهكذا تولد لهفة المخاطب على سماع هذه الرسالة . **ان المسألة الايديولوجية هي مسألة لغوية أيضاً** .

ينهض القول في المستوى الايديولوجـي في المجتمـع ، في سياق العلاقـات الاجتماعية، التي تطلب الصياغة / التعبير . يتحدد القول بحقـول هذا المستـوى الايديولوجية ، وينتجها ، كما يتحدد بوظائفه وينتجها : تتميز الرسالة وفقا لهـذه الحقول كما تميزها ، ولكنها ، في تميزها، تبقى بصفتها الدلالية موضوعة على هذا المستوى الايديولوجي نفسه .

### القول الادبي

لن نتناول هنا القول في حقوله هذه ، ما يعنينا هو القول الادبي مأخوذا في حقله . في حقله هذا يختلف القـول. تتعـدد دلالـة التعبـير ، وتختلف، أيضـاً، باختلاف السياق التخاطبي الاجتماعي وتعدده . السياق التخاطبي، هذا يختلف ، أيضاً،باختلاف السنن الاخلاقية ، والسياسية ، والدينية ، التي تحكم الصياغـة. ثمة معايير تقويمية تجعل هذه الصياغة مقبولة في زمن . ومرفوضة في آخر ، او مستحبة في سياق مجموعة تخاطبية، مستهجنة في سياق مجموعة تخاطبية اخرى . القول بهذا المعنى ، هو اجتماعي تاريخي، اي متغير ومختلف .

ولكن ، قد يتجمد القول . تجمّد القول يعني بقاء التركيب خارج الحـركة التاريخية للسياق التخاطبي . ويعني أيضاً، تراجع التركيب عن اتجاه الصياغة، اي سكون القول في التركيب مرتميا في عزلته ، او سكون القول في « التعبير» نفسه .

تكرار التعبير نفسه هو سقوطه في التركيب. يصير التعبير مع التكرار اصطلاحاً ، يفقد رسالته، يبتذل. يصبح أشبه بالتركيب ، او يصبح التركيب الآخر ، القاعدة .

يشير تكرار التعبير ، او جمود القـول ، الى استمـرار الايديولـوجيا المسيطـرة وتكرسها، أو يشير الى سعي الايديولوجيا المسيطرة لتكريس « التعبـير» بدلالتـه ، بقيمه. من هنا يتخذ تغير التعبير طابع الصراع ضد هذه الايديولوجيا .

التجميد لا يطول القول الذي مادته اللغة فحسب ، بل يطول اللغة ايضاً ، من حيث هي نظام اصطلاحي يتفاهم به وفيه ، الناس في مجتمع معين . تجمد اللغة فتميل الى انتظـام اكثر تمامـاً وأقـل خلخلـة ، وذلك حـين تفـارق حركة محورهـا العمودي ، اي حين تبتعد عن الكلام الذي تولده حركة الناس ، لا كأفـراد ، بل كقوى منتجة ، يولدونه في انتاجهم المادي ، وفي علاقاتهم مع هذا الانتاج ، ومع ما هو في الطبيعة مختلف في علاقتهم به . يولدونه في العلاقة ، في القيم المتغيرة بتغير هذه العلاقات في كون العلامات وفي حقول النشاط الايديولوجية .

تجمد اللغة حين لا تخترق حركةُ المحور العمودي ، حركةَ مستواها الافقي . عند ذاك قد تصل اللغة الى تكرار حركة مستواها الأفقي بنقاوة تسير بها على درب خوائها . وهذا يعني ان حركة التزامن ليست ، حين تعني هذا التـكرار النقـي ، سوى وهم . ذلك ان اللغة ، حتى من حيث هي نظام ، معرضة كي تعيش، لفعل الاختراق والتخريب الدائمين، ولـكن في حدود ما يسمـح لهـا بان تبقـى أرضا للتفاهم . التخريب لا يلغي مساحـة الاصطـلاح ، ولا يلغـي حركة الانتظـام في تبدلها، بل هو حياة اللغة وتطورها . وهذا يخولنا القول ان مفهوم التزامن لا يمكن ان يعني، وحده ، سوى حركة التكرار ، ووحدانية المستوى الافقي، اي تحنط اللغة وموتها .

تعيش اللغة . تتجدد وتستمر في الحياة بحركة محورها العمودي . هذه الحركة التي تخترق باستمرار حركة المستوى الافقي وتتقاطع معه . تصوغ القول التركيب . تنقله في سياقـه الى التعبـير . تولـد القيم في ولادة الـدلالات . وعلى حد تقاطـع

الحركتين نرى الى مدار التحول من العلامة / التركيب الى العلامة/ التعبير ، ومن «التعبير» الحافظ للقيم ، والذي غدا بمثابة التركيب، الى التعبير الجديد ، الحامل لقيم جديدة . هذا الحد هو حد الصراع الايديولوجي في المجتمع . على السطح يبدو النظام ، وفي تاريخيته يظهر الفضاء التي تشكل مستوياته مجالات الاختراق ودينامية النمو .

**النص الادبي واللغة / القول :**

ماذا يعني كل ذلك بالنسبة للأدب ؟ وهل النص الادبي هو القول الادبي ؟ ما هو القول حين يكون قولاً أدبياً ؟

بهذه الاسئلة نصل إلى نقطة اكثر تشابكاً في معرفة النص الأدبي ، وأكثر صعوبة في رؤية علاقة النص بمرجعه ، أو رؤية شكل حضور هذا المرجع في النص .

ثمة مسافة بعيدة، تراكمها هاتان الحركتان، اللتان أشرنا اليهما ، والمكونتان للقول الذي مادته اللغة . مسافة لغوية، اي اجتماعية، تضع القول على المستوى الايديولوجي، وفي حقل من حقوله [1] .

هكذا . فالقول بان الادب مادته اللغة يعني :

**اولاً** : مقاربته في مادته هذه على المستوى الايديولوجي في المجتمع ، وليس في هذه المادة كتركيب قواعدي ، او معجمي يهيكل النص ،يحنطه بادعاء « الموضوعية» او « العلمية» عن طريق التحليل والتفكيك . ان مقاربة القول على المستوى الايديولوجي هي مقاربته في اللغة كتعبير، أو كصياغة حاملة للتناقض .

**ثانياً** : مقاربة القول الادبي ، لا في عزلته عن القول الآخر الناهض في حقول

---

(١) هذه المسافة لها أدواتها الثقافية التي هي المدرسة ، والكتاب ، او أجهزة الاعلام، والتعليم. انظر مجلة «أدب» الفرنسية، عدد ١٣ ، سنة ١٩٧٤ ، دراسة باليبار وما شريه بعنوان « الادب كشكل إيديولوجي» .

الثقافة ، مما هو مادته اللغة ( كالقول السياسي مثلاً) او الناهض في حقول الثقافة ، وفي بناها الفنية ، مما هو مادته اللغة (الادب بانواعه) او مما هو مادته غير اللغة ، كاللون او الصوت .

نقارب القول الادبي على هذا المستوى الثقافي بالنظر في النص ، في مادته اللغوية ، فيها كتعبير. نقارب الايديولوجيا في التعبير ، قبل انتقال القول الى بنية شكله الادبية ، او قبل ان نرى اليه في بنية شكله هذا . حيث يخلق القول الادبي عالمه المتخيل ، الذي يحلّ فيه التناقض او الصراع المحمول في القول ـ اللغة كتعبير[1] . ان زاوية الرؤية ، التي سوف نعود الى الكلام عليها ، هي التي يتم منها تشكيل البنية (في النص السردي بشكل خاص ) الادبية الفنية ، وهي التي تقوم ، وفي المتخيل ، بالمواءمة بين حركة العناصر ، وهي التي توهم بالحل عن طريق هذه المواءمة ، توهم بحل إيديولوجي هو اختيار موقع يخفي التناقض او يغيبه . يخفي التناقض الذي يحمله القول عبر مسافته الاجتماعية ، وعبر أدوات هذه المسافة واجهزتها .

على ان عجز القول عن الانتقال الى بنية الشكل ، رغم ادعائه ذلك ، او برغم ادعاء كاتبه ذلك ، هو الذي يخول النقد اتهام القول « الادبي» بانه قول سياسي ، او وعظي ، او خطابي ، هذا صحيح ، لأن الايديولوجي تظهره ، هنا ، صراعيته ، ولأن انتقال القول الاسهل ، بحكم سيادة مفهوم نظرية الانسجام الجمالية ، او وحدة عالم النص ، هو في حل هذا الصراع ، في اختيار زاوية رؤية منها ينهض السرد الواحد . ولان انتقال القول الاصعب هو في خلق عالم متخيل ، صراعي ، كما هو في واقعه .

من هنا كان ظهور هذا الصراعي في القول السياسي اسهل ، لانه يبقى في حقله ، ليس عليه ان ينهض في بنية شكل فني . ان نهوض هذا الصراعي في بنية شكل فني هو أمر مرتبط بمفهوم جمالي لبنية النص ؛ بنية الانسجام والوحدة ، او بنية

(١) المرجع السابق .

التناقض والصراع . في بنية الانسجام يغلب صوت الراوي الواحد ( الاعمال الروائية الرومنطيقية مثلاً او ما هو استمرار لها). في بنية التناقض تتعدد الاصوات بتعدد مواقع السرد، الذي تمارسه شخصيات غير جاهزة ، شخصيات تتحرك بذاتها ؛ شخصيات لا يحكي عنها صوت واحد . يحاول ايهامنا بانها غير جاهزة ، وتبقى كذلك بمجرد أن هذا الصوت قادر ان يحكي عنها ، وبمجرد انها ليست هي التي تتحرك ، وتنمو ، في نسيج العلاقات السردية نفسه ( مثال على هذا النوع من الشخصيات غير الجاهزة شخصيات دويستويفسكي) .

**الواقعي . الايديولوجي . الادبي**

نعود الى القول لنسأل : كيف ينهض القول في حقله الادبي ويتميز ؟

يتميز القول الادبي ابتداء من عملية التركيب / الصياغة ، او التركيب / العبارة. وربما أمكن القول ان القول الادبي هو الذي يمعن في الصياغة ليخلق التعبير ، وهو الذي بالتالي ، يبتعد عن التركيب، وهو ، حين يمعن في الصياغة يمعن ايضاً في الايديولوجيا ، ويبالغ في حرف الكلام، في انزياحه باحثاً عن « الواقع» .

هل نريد لهذا البحث ان يعود الى الواقع المادي ؛ واقع الموجودات الطبيعية والاجتماعية ، الذي اشرنا اليه في هذا البحث كمنطلق لنهوض الكلمة / العلامة . . اللغة ؟ .

ان الوصول الى هذا « الواقع» هو أمر مستحيل ، وهو في عدم استحالته لا يعني سوى المطابقة للموجودات . أي تماهي الادب في حركة الموجودات ، أي نفي الادب لذاته او لعملية انتاجه ، أي انه نوع من « التواطؤ» لاخفاء الطابع الاجتماعي لهذه العملية ، اخفاء الطابع الايديولوجي للغة ، ليبقى الادب هذا الانساني العام في حواره مع الطبيعة . ( الرومنسية في معناها العام) .

يهرب الواقع المادي ( واقع الموجودات الطبيعية والاجتماعية) في الايديولوجيا او تغيب حقيقته فيها ، تحوره اللغة ( الكلمة / العلامة . التركيب / التعبير .

القول)، وهي تنمو في العلاقات بين الناس على حد الصراع ( التناقض). وهـذا يعني ان البحث عن هذا الواقع المادي هو ، كما قلنا ، امر مستحيل .

- ما هو الواقع الذي يبحث عنه القول الادبي إذاً ؟

إنه واقع المستوى الايديولوجي ؛ كون العلامات / اللغة ، اوكون الدلالات الايديولوجي . في البحث عن هذا الواقع ، وفي محاولة العبور الى المتخيل ، إما ان ينحرف القول باتجاه الرؤية الواحدة ، اي باتجـاه البنية المتوحـدة ، بنية الانسجـام الجمالية ؛ واما ان ينحرف باتجاه التحرر من هذه الرؤية الواحدة ، وباتجاه البحث عن بنية اخرى ، هي ايضاً ، لابد ان تكون بنية جمالية .

ان الانحراف باتجاه التحرر من الرؤية الواحدة هو انحراف نحو « الواقع» او نحو بنية فنية واقعية .

ينحرف القول باتجاه الرؤية الواحـدة ، التـي هي ، عادة، رؤية من موقـع الايديولوجية المسيطرة . ذلك ان هذه الايديولوجية المسيطرة هي التـي تخلـق ، في تاريخ سيطرتها على الادوات الثقافية، بنية الشكل الجمالية. انها بنية صوت الراوي الواحد ، الراوي الفرد الذي يرى الى العالم من منظاره في الموقع الاجتماعي، والذي تتوحد في رؤيته وفي صوته ، القيم، تتوحد تحت الصفة الانسانية العامة .

ولكن، قد يعترض القارىء متسائـلاً : الا ينحـرف القـول باتجـاه الـرؤية الواحدة المناهضة للايديولوجية المسيطرة .؟

أجل ، قد ينحرف القول في هذا الاتجاه، وهنا يعاني القول الادبي مشكلته التي هي خلق ، لا القول الجديد ، بل البنية الجديدة ، ولذلك فهو يسقط في مستواه، أي يبقى قولاً يتحرك على المستوى الايديولوجي ، من موقع النقيض . وهو إذ ذاك قول متهم ، عن حق ، انه سياسي . ان القول النقيض في ظل سيطرة البرجوازية ، مثلاً ،هو القول السياسي او القول «الادبي» العاجـز أو الذي يعاني مسألة الانتقال الى بنية الشكل الادبي الجمالية الجديدة. من هنا ، في نظري، يولد هذا الصراع حول

أدبية القول السياسي، او سياسية القول الادبي . ومن هنا ، في نظري ظهور ما يسمى « بالالتزام»، ظهوراً واضحاً في القول « الادبي» النقيض؛ المنحرف باتجاه الرؤية الواحدة .ومن هنا خفاء هذا الالتزام في القول الأدبي المنحرف باتجاه الرؤية الواحدة من موقع الايديولوجية المسيطرة . ومن هنا ؛ أيضاً ميوع مفهوم « الالتزام» وتعميمه حين تلتبس الامور ، وتوقع الباحث في الحيرة .ومن هنا هذا الالتباس والتفسير الخاطئان لمفهوم « الواقعية»: : لماذا الواقعية هي هذه الرؤية وليست تلك ؟ لماذا يكون القول الادبي واقعياً ؛ من موقع الرؤية النقيض، ولا يكون كذلك من موقع الرؤية الايديولوجية المسيطرة ؟ وبذلك تتماهى حدود الواقعية وتتسع ضفافها .

## عبور القول الى بنية الشكل

وهذا يوصلنا الى نوع آخر من انحراف القول ، انه انحراف القول باتجاه بنية فنية متحررة من الراوي ذي الصوت الواحد ( **وليس من الراوي**) . اي باتجاه بنية التشكيل الديالوجي[1] ؛ بنية الاصوات الصراعية ؛ بنية البحث عن الشخصية . وبالتالي بنية الشخصية غير الجاهزة ؛ بنية الخلق لعالم فني غير منسجم ، لأنه في الواقع ليس كذلك . هذه البنية الفنية هي ما نرى تسميتها **بالبنية الفنية الواقعية**، والتي يمكن النظر اليها، ومحاولة كشفها، في بنية اعمالنا الأدبية ( الروائية بشكل خاص) العربية .

وكي لا يظن القارىء اننا نعيد القول الى مستواه الايديولوجي، نحاول في ما يلي ان نتناول عملية تحقق العبور من القول الى **المتخيل**. نتناول هذه العملية في نوع أدبي. ذلك ان هذه العملية لا يمكنها ان تتحقق خارج النوع ( النص الروائي ، النص الشعري). لأنها في تحققها ، تستخدم ادواتها الخاصة، وتمارس تقنيات خاصة أيضاً .

يشرح تودورف عملية العبور هذه في كتابه « الشعرية»، ونحن إذ نتبنى هذا

---

(١) هذا المصطلح هو لباختين، وقد مُيّز به ، وكشفه في بنية أعمال دوستيوفسكي الروائية .

الشرح في وجهه الاجرائي ، نقدم صورته الموجزة للقارىء [1] ونحتفظ بحق التدخل خارج هذا الوجه الاجرائي ومعه .

يربط تودوروف عملية العبور، هذه بثلاث مسائل، او بثلاث مجموعات كبرى من الامور هي :

**اولاً** : مجموعة الامور المتعلقة **بالنمط**. ويعني بها درجة الدقة، او الانضباط، التي يستدعي بها المقال مرجعه . يرتبط النمط . بشريط الكلمات ، والنشاطات البانية لها (نذكر القارىء هنا بما قلناه عن المسألة اللغوية ، من حيث التركيب والتعبير . وهذا يعني ان شريط الكلمات هو عملية صياغة دلالية . لن نكرر ذلك . نكتفي بالعمليات الاجرائية للوصول الى البنية الادبية ). في هذا الشريط يميز تودوروف :

ـ الاسلوب المباشر ، الذي يعبر عن درجة عليا من الاستدعاء للمرجع .

ـ الاسلوب غير المباشر، الذي تتفاوت فيه درجات الاستدعاء بين التحويل الذي يحتفظ بالمحتوى ـ محتوى شريط الكلمات ـ وبين التحويل الحر ، المنفتح على التعدد .

**ثانياً** : مجموع الامور المتعلقة **بالزمن** . حيث لابد من ان نميز بين زمنين : الاول هو زمن الكتابة ، اي **زمن كتابة القول**، وهو زمن مادي حاضر . والثاني هو زمن ما يكتبه المقال ، وهو زمن متخيل. حين ننظر في علاقة هذين الزمنين يمكننا ان نوضح بعض المسائل الفنية .

ان الوصف مثلاً، ليس هو توقف زمن الكتابة بل تطويل مدة زمن الكتابة لالتقاط السريع والمهم في الزمن المتخيل، الذي هو زمن قصير او عابر. هكذا تبدو العلاقة بين هذين الزمنين عكسية ، مما يخلق وهم « المكان» في النص . المكان هذا هو فضاء عالم النص ، وهو ليس لغوياً وان كانت اداته اللغة . انه تقنية، حركة زمن

(١) انظر الصفحة ٥٠ ، وما بعد ، من كتاب تودوروف المذكور . العنوان الكامل في فهرست المراجع .

السرد [1].

ان طول مدة زمن الكتابة، مع قصر مدة زمن المتخيل، تنتج الاسلوب الوصفي؛ وصف مشهد؛ مكان طبيعي؛ منزل ؛ شخصية ؛ او اسلوب التأمل الذهني .

وقد تنقلب العلاقة بين هذين الزمنين، كأن تقصر مدة زمن الكتابة لتشير الى مدة طويلة للزمن المتخيل. فلربما يشير الكاتب،في جملة قصيرة، الى مضي كذا من الايام ، او الشهور، او السنين. ( وهو ، بهذا ، يمارس وظيفة فنية ، ليست لغوية ، ولكن أداتها اللغة . انه يوهم بمرور الزمن؛ يخلق مدى زمنياً في عالم نصه ويستدعي احتماله . انه يقوم بمحاولة الاقناع الفنية ، او يمارس فنية الأقناع؛ الاقناع بما يسرد ، او بالرسالة التي يحملها القول، بحسب تعبير البعض، او بالدلالات، بحسب تعبير البعض الآخر. ما يهمنا، هنا، هو هذه الممارسة ، او هذا الاجراء الفني).

**ثالثاً** : مجموعة الأمور المتعلقة **بالرؤية** . قبل ان اعرض للرؤية، كما هي واردة في نص تودوروف ، يمكنني ان أقول: إذا كانت المجموعتان الأوليان تمهدان لعملية انتقال القول الى المتخيل ، او تؤسسان لعملية هذا الانتقال. فان الرؤية هي المعبر نفسه بين القول والمتخيل. إذ بها تنهض المسافة الابعد بين الشيء ، « كمرجع» وبينه كحضور في البنية . اي بين الشيء كما هو ، قبل الرؤية ، إذا صح التعبير ، وبينه في هذه الرؤية . او بين الواقعي، في القول القائم على المستوى الايديولوجي ، وبينه من حيث هو في البنية ، ومن حيث هو البنية .

الرؤية هي موقع تحريف ، او انزياح مزدوج ، ولكن منسجم ، غير متناقض . انه انزياح ايديولوجي بالتشكيل: تشكيل عناصر البنية من موقع الرؤية ،

---

(١) هذا الاستنتاج لم يرد في سياق نص تودوروف ، وان كان النص مصدره . وسوف نضع مثل هذه الاستنتاجات بين قوسين أو نشير إلى ذلك في مكانه .

بحيث يمكننا تحديد صفة توظيفية لهذا التشكيل البنائي، الذي به يكتمل نهوض بنية النص الأدبي. انه خلق نسق هذا العالم المتخيل . إن الصفة الفنية هي ايضاً وفي الوقت نفسه صفة دلالية .

الرؤية هي موقع يحدد وجه العالم المتخيل ، الذي يقدمه النص . إنها زاوية تفرض تشكيلاً معينا لعناصر النص ، وهي بمعناها هذا تطرح مسألة الراوي :

من الذي يروي، او ينص الكلام ؟ ما هي علاقة هذا الراوي بالكاتب ؟ وهل الراوي هو ، بالضرورة ، الكاتب ، ام ان بامكان الكاتب ان يقدم زاوية رؤية في صوت راو لها ؟

ان وجود صوت لا يعني، بالضرورة ، أنه صوت الكاتب. قد يكون صوت الراوي ليس صوت الكاتب وقد يكون كذلك . تتعدد زوايا الرؤية التي منها يسرد الراوي ، وبالتالي تتعدد هوية « « الرواة». وبهذا التعدد تتعدد امكانيات التشكيل لعناصر بنية النص ، ويترك ذلك أثره على نسق بنية النص نفسه .

إلا ان هذا كله يبقى ضمن نمط واحد للبنية ، هو نمط بنية النص ذي الصوت الواحد، او الرؤية الواحدة ، وهنا لابد لنا من ان نميز بين صوت الراوي ، وبين أصوات الشخصيات. في النص الروائي ، طبعاً لا يعني تعدد اصوات الشخصيات بالضرورة ، تعدد زوايا الرؤية التي لا بد لها من أن تجد سبيلها الفني لكي تكون اصواتا راوية ؟. قد تتعدد اصوات الشخصيات ، ولكنها تبقى، في تعددها هذا ، محكومة بصوت الراوي، الذي يقدمها، او يحكي عنها او يرى اليها في زمن السرد .

**البنية الفنية الواقعية :**

من هنا ، فان تعدد الصوت الراوي يطرح، في علاقته بالشخصية ، مسألة تغير نمط البنية الفنية .

يطرح تعدد الصوت الراوي مسألة تغير نمط البنية الفنية حين يعني تعدد زوايا الرؤية، او حين يعني تعدد المواقع لزاوية الرؤية ، وليس حين يكون تعدد الاصوات

تعدداً تماثليا ، او تكراريا ، لموقع الرؤية الواحدة .

ان تعدد مواقع الرؤية الذي يطرح تعدد الاصـوات ، والـذي يطـول هوية الشخصية ، كما يطول المنطوق وعمليته ايضاً ، هو الذي يشق نافذة باتجاه خلق بنية يمكن تسميتها بالبنية الواقعية .

هذه البنية ليست بنية رؤية القول المقيم على مستوى الايديولوجيا المسيطرة ، او الراكن الى مستواه الايديولوجي . بل هي بنية القول المتمرد على ركونه هذا ، باتجاه حركة الصراع . او باتجاه ديناميته المحركة له ، والتي تبني زمنه .

وبالتالي ، فان هذه البنية ليست هي بنية القول الذي يعبر الى متخيل عالـم منسجم ، او الى عالم يحل تناقضه في المتخيل ، من موقع هذه الرؤية الواحدة ( التي هي ، وعلى مستوى القول ، رؤية موقع الايديولوجية المسيطرة ) ، بل هي بنية القول الذي يعبر الى متخيل عالم آخر . عالم يخلق بنيته التي قد تكون ديالوجية أو قد تكون غير ذلك[1] ، والتي قد تكون بنية لها ، بما تتميز به ، صفة الواقعية .

هكذا يمكن القول ان مجموعة الامور المتعلقة بالرؤية هي ذات وظيفة فنية ، في النص ، ويظهر أثرها في حقل الدلالات في بنية النص نفسها .

**استنتاجات :**

**نستنتج مما تقدم ، ان هذه المجموعات من الأمور تشكل ، في وجهها التقني ، وفي وظائفها ، وسائل تمكننا من معرفة النص الادبي ، ولكنها ، برغم ذلك ، تبقى بحاجة الى مزيد من البحث المعمق .**

---

(١) نقول ذلك ، لأننا لا نستطيع ان نفرض على الاديب نمط هذه البنية . ولئن كان دوستويفسكي ، كما رأيناه قد خلق لرواياته نمط بنيه الديالوجية ، اي الشخصية التي تضع نفسها موضع تساؤل مستمر ؛ الشخصية غير الجاهزة ، شخصية الحوار النامي بالسؤال والاكتشاف ؛ فان هذا لا يعني أننا نطلب من الاديب التمثل بها ، بل له حرية خلق بنية نصه . ونشير ، بالمناسبة ، الى نمط البنية الروائية عند ماركيز في « مائة عام من العزلة » ، والذي نجد مثالاً قريباً منه في رواية رشيد بوجدرة . « الف عام وعام من الحنين » .

ونحن، في الحدود التي نملك، يمكننا ان نخلص الى قول ما يلي :

**اولاً** : ان القول الادبي ليس مجرد لغة ، وان كانت اللغة مادته . وانه اذ يستعمل اللغة ، ليس مجرد تركيب، او ليس انشاء يحفظ ، او يتوارث، او يلقن ، شأن التلقين له في تعليمنا المدرسي. ليس القول كذلك ، وان كانت ادوات التثقيف والتعليم تحرص على جعله كذلك . ليس القول رصفاً قواعديا للمفردات المعجمية ، التي تكرست فيها القيم، وليس تواليا خطيا ، للألفاظ يحرص على توليد معانيها المعهودة . بل القول تمرد على ذلك. يحقق تمرده بالصياغة، ويولد التعبير، وهو في هذا اجتماعي/ فني، يخلق حجمه وفضاءه : حجمه هو في الدلالات التي يولدها نهوض التعبير في بنيته كجنس ادبي ، او كنوع ( نص شعري. نص روائي. . ) في الجنس الادبي .

الدلالات تولد في الصياغة ، وتولد ، أكثر تخصصاً في حركة انتظام البنية. تشكل، بالعلاقات بينها ، فضاء هذه الحركة . الفضاء مكان ليس لغويا، وان كانت اللغة ( التعبير) هي اداته .

بهذا المعنى يصبح القول الادبي هو نبض حياة متوترة ينتظم الكلام، وليس العكس . ليست اللغة هي التي تنتظم هذا النبض ، فتدرجه في قوانينها (التركيب)، بل هو ـ النبض ـ الذي يبحث عن انتظام له ( الصياغة ـ التعبير).

وبهذا المعنى يصبح القول قدرة العبور الى المتخيل ، باحثاً عن شكل بنيته ، وخالقا لها ، حيث يصيرها وتصيره .

ولئن كان القول يشكل سياقا مهماً يتخصص به التعبير ( او الاسلوب) كتعبير ادبي ، فان العبور من القول الى المتخيل، ومن ثم نهوض بنية عالم النص ، يشكل سياقاً آخر يتميز به القول كنص في نوع ادبي معين .

**ثانياً** : في بنية النص ، او في النص البنية، يصعب فصل القول. يصعب الكلام على قول ونص ، ولكن ، وحين تميل بنية الشكل، بنية عالم التخيل ( التي

أوضحنا كيف تنهض بمجموعة الامور الثلاثة) الى السقوط، أي حين تضعف فتغيب، يميل القول للظهور؛ يبين مجرد صياغة ؛ لغة [1]؛ قول. وقد يكون ساقطاً بدوره في التركيب .

هكذا يتماهى في بنية الشكل حين ترتقي ، أو حين تتأصل ، هذه البنية ، في اتجاه تميزها النوعي الادبي . في سياق البنية تُطرح إمكانية **انحراف** فني أعلى تصل اليه حركة القول .

هذا الانحراف يحمل واقعيته التي :

ـ ليست ، **اولاً مطابقة** « الواقع »، من حيث هو موجودات ( طبيعية واجتماعية) .ان فهم الواقعية ، باتجاه هذه المطابقة ، لا معنى له سوى نفي الادب ، وصولاً الى جوهرته ، إما بجوهرة الطبيعة ، وإما بجوهرة الاساس المادي ، بما يعيدنا الى نظرية المحاكاة وطموح الظاهرة للتماهي في مثالها ، او أصلها .

أضف ان مثل هذا الفهم للواقعية يلتقي ودعوة البعض الذي يطالب بتجديد اللغة ، عن طريق العودة الى الكلام الذي هو منطوق الفرد الانسان ، اي الذي هو المتجدد ابداً ، هكذا! والذي هو ، بهذا المعنى ، الجوهر او الاصل . هكذا يمكن القول ان مسألة الانحراف عن هذا « الواقع» ـ الواقع الخام اذا صح التعبير ـ هي مسألة تاريخية ، اجتماعية ، ولا مجال لطرح موضوع الواقعية في اتجاهه ، وان طرحه في هذا الاتجاه لا يعني سوى التحول عن هذا « الواقع» نحو الطبيعة. أي النظر الى الادب كانحراف على مسافة معينة هي : الطبيعة الانسان .

ـ ليست واقعية الادب **ثانياً**، أدلجته ، اي ليست الرجوع به في اتجاه مطابقة بنية النص للقول ، ومن ثم مطابقة القول لزاوية الرؤية ، او لموقعها ، بحيث يمكن عكس هذا الموقع ، واستبداله بموقع آخر ، مما يحقق « واقعية» النص . وكأن

---

(١) يمكن الاشارة الى بعض النصوص الروائية العربية التي هي اقرب الى ان تكون قولاً لغوياً ( ممكن ان نصفه بالجميل ) منها إلى بنية نص روائي. مثال ذلك رواية « رامة والتنين» لادوار الخراط ، رواية « الف ليلة وليلتان» لهاني الراهب ، بينما يمكن القول ان رواية « اللجنة» مثلاً لصنع الله ابراهيم هي بنية نص روائي .

«واقعية»الادب لا يمكنها ان تعني إلا لاأدبيته ، او لا يمكنها ان تكون الا ضد ادبيته . او كأن الواقعية ، اذ تطرح التغير الصعب ، الذي هو تغير بنية النص ، تسقط في موقف التناقض مع أدبية النص وفنيته .

ان مثل هذه « الواقعية» لا يمكنها الا ان تعني الوقوف ضد الصياغة - التعبير ، وضد نهوض بنية الشكل ، وهي في الوجه الآخر لهذا الموقف ، تعود بالادب الى الايديولوجي ( السياسي ) ، لطرح الصراع فقط على مستواه ، او على مستوى قوله . وكأن الصراع لا يمكنه ان يطرح في الادب الا حين يخسر النص أدبيته فيتحول الى مجرد قول قادر ، بسهولة ، على تغيير موقع الرؤية ، او موقع القول ونقله من موقع الايديولوجية المسيطرة الى موقع الايديولوجية النقيض . تفعل « الواقعية» ذلك ، رافعه شعار الرفض لما تُتهم به ، مؤكدة تمسكها بأدبية النص . وكأن أدبية النص شيء ، وما تريده ، بواقعية النص ، شيء آخر ، او كأنهما شيئان يجمعان او يضاف واحدهما الى الآخر .

وان مثل هذه « الواقعية» هي نظرة تسيء فهم البنية ،ولا ترى الى عملية تكونها الا كعملية انعكاس « للواقع» . النص يعكس مرجعه الذي هو الواقع . الواقع موضوع » محمول» في النص .

ان الواقعية مسألة مطروحة على مستوى بنية النص الادبي . ونحن حين نقول **بنية النص الادبي**، نقول **مادته اللغوية**، الأمر الذي يعود بنا الى الكلام على السياق الاجتماعي ، الذي تتكون فيه هذه البنية ، اي الى الكلام على مسألة تكون العبارة (الادبية في المدرسة والكتاب) ، والى مسألة تكون القول ( ضمن معايير وقيم سائدة : سياسية ، دينية . . . ) وهذا يعود بنا الى الكلام على الحركة العمودية والافقية اللتين يتكون بهما القول متجدداً ، متمرداً على التركيب في اتجاه التعبير ، نامياً ، على حدّ صراعي ، في المستوى الايديولوجي ، ضد المسيطر ، وليس معه في تركيبه ، او في «تعبيره» الجاهز . على هذا المستوى ، وكمادة لغوية ، ينتقل القول عابراً الى المتخيل ، ليصيره . ( يتماهى القول ، كما أشرنا ؛ في عالم بنيته ، يشف فيها حتى الغياب ،

ناهضاً بها حتى الانصهار. انه بنية النص ، او انه النص الادبي ذاته .

حين نقول بنية النص ، نقول ، اذن وبشكل أساسي ، مادته اللغوية . ونقول ، أيضاً ، عالمه المتخيل ، الذي يتحقق [١] بمجموع الامور التي عرضناها أي بـ : **النمط** ، **الزمن** ، **والرؤية** . هذه الامور ليست أدوات وتقنيات فحسب ، بل هي ، أيضاً ، وفي الوقت نفسه ، ادوات وتقنيات ممارسة من قبل كاتب ، ووجودها المادي الفعلي هو في هذه الممارسة ، وهي ، حين تصبح مجرد أدوات ، لا يمكنها الا ان تنتج النص المتكرر ، الجامد ، الفاقد للحياة . الكاتب هو الذي يمارس هذه الادوات ، ويستعمل هذه التقنيات . ونحن ، اذ نقول الكاتب ، يعود بنا النظر الى مسألة الاسلوب ، اي الى مسألة القول في نمطه ، ومن ثم الى مسألة التعبير ، والى مسألة اللغة وهذا بدوره يعيدنا الى الاجهزة المنتجة للغة ، وللتعبير المصنف كأدبي ، في نظام اجتماعي معين .

ان وضع الواقعية على مستوى بنية النص يعني النظر الى **الأثر الواقعي** [٢] ، الذي بأمكان بنية النص المتخيل ان تنتجه . او لنقل ان واقعية النص ليست في « مضمونه ولا في « شكله » ، ولا في الرؤية فيه ، بل هي في قدرة بنية النص على انتاج **اثر واقعي** . وهذا يفرض معرفة بعملية تكون هذه البنية واهمية مادتها اللغوية . هذه العملية المعقدة ، ليست قائمة ، بحكم مادتها اللغوية ، خارج النظام اللغوي ـ الادبي ، وخارج قيمه الادبية ايضا ؛ وهي قيم مسيطرة تترك اثر سيطرتها في الاسلوب ، او في الصياغة ، او في القول ؛ ونحن لا نرى الى هذه القيم مباشرة ـ كما لا نرى الى تغيرها الا في مراحل كبرى من التاريخ .

**الاثر الواقعي** هو اثر ادبي ، تنتجه بنية النص ، او ، وبحسب تعبير البعض ، تولده . وليس هو معنى او مضمونا ، او ليس هو الواقع منقولا الى

---

(١) نقصد هنا النص القصصي او الروائي. وربما كان علينا ان ننظر في مسألة عبور القول الى بنية عالم النص الشعري .

(٢) انظر : ما شريه ، وباليبار ، في مجلة «آدب» الفرنسية ، المذكورة سابقاً .

النص ، او منعكسا ، هكذا كله ، في النص . بهذا المعنى تطرح ، **مسألةُ انتاج النص الادبي للأثر الواقعي** ، مسألة تغير بنية النص الادبية . ( ولعل هذا ما يفسر انحياز الواقعية للتغيير ، أو وقوفها الى جانب التجديد ، دون أن يعني موقفها هذا واقعيتها ) .

غير ان التغيير لا يعني ، حكما الواقعية ، او لنقل ان التغير ، في الأدب ، او في النصوص ، او ان تجددها ، لا يعني انتاجها ، حكما ، الأثر الواقعي . فقد يتغير النص دون ان ينتج هذا الاثر ، بل قد يتغير مستمراً في انتاج اثره السابق :

إذ قد يتغير النص ، على مستوى السلسلة الادبية فقط . ينفتح باتجاه الماضي ، وينفتح باتجاه الثقافة في الحاضر . ولكن هذا لا يعني ، بالضرورة ، تغيرا في بنيته ، في عالمه المتخيل ، او في قوانين هذا العالم ، وفي ما يولده هذا العالم من ايهام . ذلك ان تغير النص ، على مستوى السلسلة الادبية فقط ، اي تغيره على المستوى الثقافي الافقي ، قد يعرض حركته الافقية هذه الى :

ـ ان تفقد علاقتها بالحركة العمودية للقول ـ اللغة بشكل خاص ، بحيث لا يطول القول ـ اللغة الكلام الذي يولد على مستوى القوى المنتجة ، اي على مستوى حركة الواقع المادية .

ـ ان تفقد التناقض فيها، وذلك حين تفقد علاقتها بالحركة العمودية، حيث تفارق المستوى الايديولوجي لهذه الحركة ، وتفارق ، من ثم ، علاقتها بحده الصراعي . وهو حد يظهر اثره في عالم النص المتخيل ، او في عبور القول الى عالم المتخيل بالرؤية وبه كتعبير . كما اوضحنا .

هكذا يمكن القول إن النص المختلف ليس ، بالضرورة ، نصا منتجا ، للأثر الواقعي ، اي ليس ، بالضرورة ، نصا مختلفا في بنية عالمه المتخيل ، اي في بنيته كنص ادبي ، وهذا لا ينفي قدرته على توليد دلالات جديدة .

غير ان هذه الدلالات الجديدة تبقى ، كما أشرنا ، دلالات مندرجة في هذا

العالم المتخيل نفسه ، من حيث هو عالم الانسجام ، عالم الرؤية الواحدة ؛ عالم القول ؛ اللغة ؛ الصيغة الادبية . اي : القيم المسيطرة . وبذلك يبقى هذا العالم المتخيل ، على اختلافه وعلى تجدده ، عالم المتخيل المتواطىء على حل التناقض حلا وهميا ، اي حلا ادبيا ، اي حلا في النص الادبي . يغيب التناقض في القول المسيطر ، ويغيب في بنية عالم النص المتخيل .

مثل هذا التغيير [1] يبقى في حدود شكل البنية ، لانه لا يغير هويتها الادبية . انه تعبير في حدود ممارسة **التقنيات** ، **والادوات** ، التي تمكن القول من العبور الى المتخيل ، والتي تخصص النص في نوعه ؛ والتي تولد تميزه . إنه الممارسة المختلفة ، وهي ممارسة تولد دلالات جديدة في فضاء النص ، وفي عالمه ، او تولد تنويعات دلالية للرؤية الواحدة التي تحكمه . إنه تغير في حدود **شكل** البنية لا يطول مفاصلها الاساسية ، ولا ينتج اثرها المختلف ، بل يستمر على اختلافه ، في انتاج الاثر نفسه . يستمر النص بانتاج الاثر نفسه ، ويوهمنا ، نحن القراء ، بان حقيقة عالمه المتخيل هي ، في هذا الاستمرار ، **الـ حقيقة** . على هذه الحقيقة تطرح القراءة النقدية الواقعية سؤالها .

---

(١) قد يفسر هذا التغيير ، القائم فقط على المستوى الثقافي الأفقي ، مسألة ما يسمى بالتغريب ، او قد يفسر وجها لها . اذ يمكن القول هنا ان النص الادبي العربي هو نص لا يمارس القول فيه حركته العمودية ، اي لا يطول الكلام . وهذا ما يعبر عنه البعض بالقول إن الشعر يكتب من الشعر ، او إنه لغة من اللغة .

**أهم المراجع :**

«Mikhail Bakhtine: le Marxisme et la philosophie du langage. ed: de minuit Paris 1977.

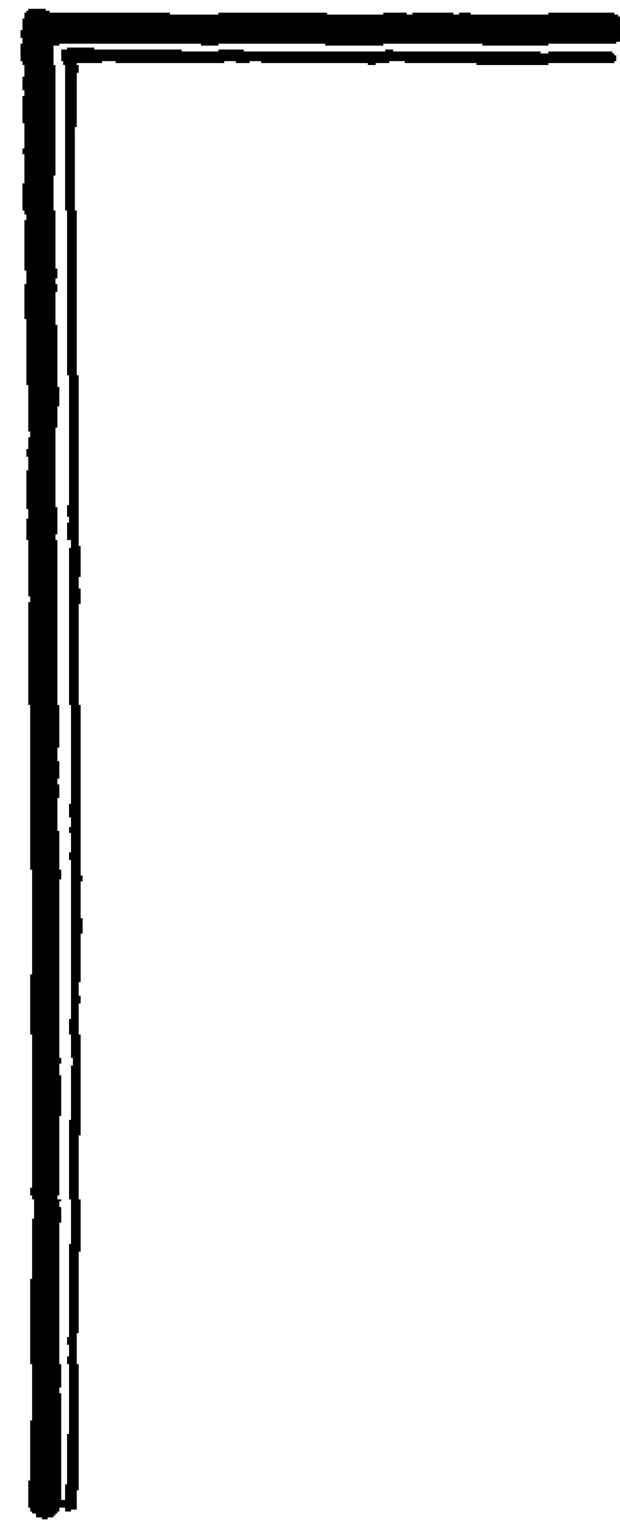
Mikhail Bakhtine: la poétique de dostoievslsi ed: du seuil. paris 1970.

- Tzvetan Todorove: qu'est - ce que le structuralisme ? 2 - poetique. ed : du seuil. 1968.

- F. de Saussure: cours de linguistique générale. ed: critique préparée partullio de Mauro. payothéque. paris 1979.

- Etienne Balibar et Pierre macherey: sur la littérature comme forme idéologique. revue. littérature NO 13. 1974.

# القسم الثاني



## المسألة النقدية والمسألة الشعرية

# خطوط عريضة في البحث عن هوية القصيدة العربية الحديثة*

## في البحث عن نظام بنية الشعر :

نحن اليوم ، كما أعتقد ، نملك قدراً جيداً من المواصفات التي تعرف بشعرنا العربي الحديث . في حوزتنا عدد محترم من الدراسات التي تفسر وتعلل هذه المواصفات بهدف تحديد دلالاتها وتركيزها كمفاهيم تميز هذا الشعر . من هذه المفاهيم أذكر مثلا مفهوم الكلية[1] للنص ومفهوم الايقاع الداخلي . هذان المفهومان يجمع بينهما النظر إلى النص كبنية . ذلك اننا ، أكثر فأكثر ، لم يعد بامكاننا أن نفهم النص الشعري في حدود البيت فيه ، أو في حدود السطر أو العبارة . . . بل علينا أن ننظر فيه ككل ، بحيث نصل إلى مكونات أساسية فيه ، يساعدنا التقاطها على مقاربة إيحاءات الصورة ، أو إيحاءات الصور الشعرية في النص : فأنا مثلاً حين أقرأ هذا البيت للمتنبي :

وأحر قلباه ممن قلبه شبم ومن بجسمي وحالي عنده سقم

أو

الخيل والليل والبيداء تعرفني والسيف والرمح والقرطاس والقلم

أستطيع أن أفهمه وأشرحه كبيت مستقل ، وان كان فهمي يحتاج ، كي

* اعتمدت لفظ « الشعر » للتعبير عن الشعر العربي السابق ولفظ « قصيدة » للتعبير عن نص شعري « حديث » على افتراض وجود الفارق أو مقومات القصيدة في النص الشعري العربي « الحديث » .

(١) لعل مفهوم الكلية يفسر تعبير القصيدة أو مفهوم « القصيدة » .

يتعمق ، الى النظر في القصيدة كلها أو في أدب المتنبي كله وربما في أدب المرحلة . . . أستطيع أن أعثر على معنى مكتمل في البيت أو شبه مكتمل ، معنى يمكنني أن أتوقف عنده أو اكتفي به .

غير أني حين أقرأ هذه العبارة ، التي أختارها صدفة ، للشاعر بول شاوول من ديوانه الجديد « وجه يسقط ولا يصل » :

« وجه صفاته الشمع .

( ثم لا يسيل ولا يصل ) » .

فأني لا أستطيع أن أفهم دلالتها إلا في نطاق النص ككل وربما في نطاق الديوان كله . وحين تصلني دلالتها تصلني ، لا كمعنى مكتمل بل كإيحاء ينيره البعد الحجمي المهيمن في صياغة الصورة . وأقصد بالبعد الحجمي قدرة الشاعر على أن يجعلك ترى في الشيء أكثر من سطحه أو أن ترى عمقه وانت تنظر في سطحه ، ترى الفضاء في حدوده الأخرى ، ترى ما يجمع بين الوجه والشمع وما هو في الوقت نفسه ضده ( لا يسيل والشمع يسيل ) وترى ، في صورة أخرى ما هو تنوعه وتموجه الموائم له .

بذلك ترانا مدعوين ، حين ننظر في شعرنا الحديث ، للتعامل ، بشكل ملح ، مع فضاء النص أكثر مما مع جزئياته ، مع عالمه القائم في استقلاله في الأدب أكثر مما مع محيطه . هذا المحيط الذي غدا في النص الحديث حضوراً يذهب أكثر فأكثر في اتجاه الخفاء والسرية . وأقول هذا وأنا أنظر إلى النص الشعري الحديث كواقع لا أتجاوزه إلى ما هو تعليله أو تقويمه . وأنا إذ أشير إلى هذه المفاهيم لا يعنيني أن أتوقف عندما يلجّ به البعض من آراء تصف هذه المفاهيم بالهجانة ، أو تتهمها بالتأثر بالفكر الغربي أو الغريب ، ذلك أني أولا أنظر إلى صفة كونية للعلم ، وأني ثانياً أرى إلى أهمية هذه المفاهيم ، لا بذاتها ، بل من حيث تعاملها مع النص العربي ومن حيث قدرتها على أن تنتج فهماً له . المفهوم أداة مستقلة وعامة ومن ثم قابلة للتخصيص في

نطاق موضوعها الذي تعمل عليه أو نعمل بها عليه .

غير أن الدراسات العربية التي تحاول تركيز بعض المفاهيم التي تميز شعرنا الحديث ما زالت ، على قيمتها ، أقرب إلى تقديم الرأي منها إلى البحث الشامل المدقق الذي تستند الاستنتاجات فيه إلى الرصد الكافي من حيث الشمولية والتنويع في اختيار النصوص ، وإلى التحليل الممنهج . . والذي ينبني على أساس فكري تقعيدي ، بحيث يستطيع ، مثل هذا البحث ، ان يقدم معادلا نظرياً للمواصفات ، ولما هو قائم فقط في حدود التلمس والفرضية ، والذي يبقى ، في حدوده هذه، محتاجاً، مهما صفا ورهف في الحس ، إلى البرهنة والعمل على النص نفسه . نحن بحاجة إلى نظرية في النقد متماسكة ومتكاملة نخول بها وفيها أن ننظر في شعرنا الحديث فنساهم في فهمه وفي تطوره وفي أن يصير الشعر شعرنا الذي نطمح اليه والذي يقول ما نريد قوله .

هل يمكننا أن نطمح إلى إنتاج نظرية في النقد حديثة ؟ ربما نخول مثل هذا الطرح حين ندرجه في طموح أعم وأشمل ، في طموح يطول ثقافتنا في مختلف ميادين نشاطها ، وحين نرهن هذا الطموح بعمل جماعي شأن كل عمل علمي مهما اختلف مجال بحثه . العمل العلمي غدا أمراً ضرورياً وهو يحتاج لأن تتوفر له مراكز الأبحاث والتفرغ ،فتوظف له الجهود المتضافرة ،المتحررة من الصدام القبلي الهدْمي الذي يطل برأسه في أكثر من نقاش ثقافي،الجهود التي يحلو فيها التنافس ، فيثمر ،ويشوهها التناحر فيدمر . ذلك أن النقاش علامة صحية في تطور الفكر ولكن غالباً ما يتحول إلى ظاهرة مرضية تعيق تطور فكرنا .

لا يمكننا أن ندعي تملك نظرية في النقد حديثة ما لم ينتج بحثنا النقدي ، الذي يتخذ موضوعاً له النص الأدبي ، مفاهيم علمية بمقدورها أن تكشف نظام بنية القصيدة العربية الحديثة . أقول الحديثة بمعنى أولي وفي حدود مبدئية تفترض اختلاف القصيدة الحديثة في بنيتها ونسقها عن بنية الشعر السابق عليها ونسقه ، أو عن الشعر في زمنه الماضي الذي لم يعد زمننا رغم حضوره فينا .

سؤال يبقى مطروحاً : ما هو نظام القصيدة العربية الحديثة ؟ كيف يتحدد هذا النظام ؟ بأي منطق ينهض ويتحرك ؟ ما هي عناصره ؟ ما هي انساق العلاقات التي تتماسك بها هذه العناصر لتشكل الكل أو البنية ؟ ما هو النسق الذي تتميز به وتتمايز كقصيدة مختلفة ؟ ما دور الفكر الحاضر فيها في تحديد هذا النسق ؟ . . .

**عناصر من النظام درسها**
**النقاد العرب . . .**

قد يعترض البعض على استعمال كلمة نظام للقصيدة . ويرى أننا لا نستطيع الكلام على نظام بالنسبة للنص الشعري . ولكني أُذكِّرُ هذا البعض بأبحاث النقاد العرب في العصور العباسية التي تناولوا فيها بعض عناصر نظام الشعر العربي بالبحث . أشير في هذا الصدد إلى ما قدمه الخليل بن أحمد الفراهيدي من معرفة علمية ودقيقة بهوية **عنصر الموسيقى** : ان مفهوم البحر الشعري يوضح مصدرا هاما لتوليد الموسيقى في الشعر . ولعل التفعيلة كبنية ايقاعية ، تنتظم فيها الحركة والسكون وفقاً لترتيب محدد ومتنوع في تحدده ، تؤلف جزءاً أساسياً من أجزاء هذا العنصر ـ نقول جزءاً لأن العنصر ليس بسيطاً ، بل يمكنه أن يكون ، بدوره ، بنية لها أيضاً أجزاؤها أو عناصرها . وهو بذلك بنية في بنية أوسع ـ كما أن تشكيل التفعيلات على هذا النحو أو ذاك ( أي على هذا البحر أو ذاك ) ، ثم اعتماد نظام الشطرين الكاملين أو المجزوءين ، ثم الالتزام بوحدة القافية والروي ، يضاف الى ذلك التموجات النظمية التي تولدها في البحر الواحد الجوازات من ناحية واختيار المفردات المعجمية ، من ناحية ثانية ، وفقاً لذائقة سمعية تتوخى أصواتاً بهذا الجرس أو ذاك ، وعلى هذا النحو أو ذاك [1] . كل ذلك ، أو بعضه مما هو بمثابة أجزاء تكون هذا العنصر الموسيقي ، شكل مادة لدراسات وافية وهامة خلفها لنا النقاد العرب .

كما أشير في هذا الصدد نفسه إلى ما قدمه النقاد العرب من معرفة بهوية عنصر

---

(١) حين نترك للذائقة السمعية مجالاً للاختيار لا نغفل الحدود التي تحكم مثل هذا الاختيار والتي هي المجال الثقافي في تاريخيته ، الحقل الدلالي المحدد للنص،كما لا نغفل عدد المفردات نفسها كحدود تتحكم بالاختيار هذا .

آخر من عناصر النظام الذي ينهض به الشعر . هذا العنصر هو الصورة من حيث تركيبها المجازي القائم بالتشبيه او بالاستعارة على حد مفهومي صيغ في بندين من بنود العمود الشعري العربي الثمانية : بند رابع يقول ، وحسب ما جاء في مقدمة المرزباني لشرح حماسة أبي تمام ، بـ « المقاربة في التشبيه » ، وبند سادس يقول بـ « مناسبة المستعار منه للمستعار له » . استناداً الى هذين البندين يمكننا القول ان شعرية الصورة ، في النظرة النقدية العربية السابقة ، تشترط قرب المسافة بين طرفي التشبيه أو الاستعارة ، مما يفترض عدداً محدوداً من المستويات الايحائية بين هذين الطرفين ، أو مما يفترض نزوعاً نحو عدد محدود من هذه المستويات . وهذا يعني بالنتيجة :

ـ ان النقد العربي السابق لم يجوّز للتعبير الأدبي ، كمستوى مستقل ، ان ينحاز كثيراً ، في استقلاله هذا ، عن مستوى الواقع الاجتماعي الذي يقوله ، او عن مستوى موضوعه في حضوره في هذا الواقع .

ـ محدودية الفضاء الناهض بين زمن النص كلغة وبين زمن هذا الذي تقوله اللغة .

ـ محدودية الفضاء الذي يمكن ان ينهض بين النص في زمنه من جهة وبين القراءة في زمنها من جهة ثانية .

ـ توخي سرعة وصول دلالة النص ، في شروطها السابقة ، الى القارىء .

على أن هذه الاستنتاجات تبقى قابلة للبحث والتدقيق ، وقد تشكل حينئذ أساساً لتفسير الطابع الوصفي الغالب في الصورة الشعرية .

الموسيقى والصورة عنصران هامان في بنية النص الشعري تناولهما النقد العربي ، السابق على نقدنا المعاصر ، بالدراسة وأنتج مفهومين واضحين لهما . الا ان هذا النقد أهمل عنصراً ثالثاً يشكل ، في نظرنا ، مع العنصرين السابقين العناصر الرئيسة في بنية النص الشعري . هذا العنصر هو الرؤية . عوضاً عن ذلك ، ومن

منطلقات الفكر الثنائي ، ركز النقاد والادباء العرب الذين بحثوا في الأدب ( أمثال الجاحظ ) على مقولة اللفظ والمعنى وظلوا ، غالباً ، يضعـون النص على مستـويين كأنهما بنيتين : مستوى اللفظ ، التركيب أو الشـكل ، حسـب التعبـير المعـاصر ، ومستوى المعنى ، الموضوع او المضمون حسب هذا التعبير المعاصر . في المعنى رأوا عنصراً هاماً ، جادلوا عميقاً وطويلاً حول علاقته بعنصر آخر هو اللفظ . ولئن بقي جدلهم يراوح في نطاق الثنائية ليؤكد أولية مستوى على آخر ، فإن ناقداً فذاً هو عبد القاهر الجرجاني استطاع ان يتجاوز حدود هذه الثنائية لينظر في « النظم » أو التركيب من حيث قدرته على توليد النسق المميز للأثر الأدبي . لقد نظر الجرجاني إلى عضوية العلاقة بين اللفظ والمعنى ، ورأى ان اللفظ هو ضرورة المعنى ومن ثم عمهل على البحث عما تنتجه العلاقة من دلالات .

عناصر من النظام درسها النقد العربي السابق . درسها في استقلالهـا . لم يتطرق ، ولـم يكن له أن يتطرق بحـكم شروطـه ، الى العلاقـات في ما بـين هذه العناصر فينظر في النظام . ذلك أن النظام ليس معادلاً للعناصر ولا لمجموعها ولا لحضورها فيه . النظام هو ما يحكم حركة هذه العناصر في ما بينها وهو زمـن هذه الحركة . النظر فيه هو النظر في انساق هذه العلاقات وفي ما يجعلها تنتج ، في حركتها هذه ، نسقها ودلالاتها ، ومن ثم هو النظر في تناغم العناصر او تنافرها . أو هو النظر في هذا الفضاء الذي تتماسك فيه العلاقات وتستريح لحركتها فتكرر النظام وتكرسه ، وبالتالي تجعل منه نمطاً مستمراً يتمايز في المراحل التاريخية ويبقى ، يتمايز في القصائد ويبقى ، يستمر قادراً على مقاومة التفكك واستعادة آليته .

ذلك ان التفكك غالباً ما يطول عنصراً من عناصر البنية لا البنية . وهو بذلك لا يهـدم النظام الذي سرعان ما يستقبل البـديل المتلائـم مع العنـاصر الأخـرى في البنية ، فيتجاوز الخلخلة التي يحدثها انهدام العنصر ، وتستعيد العلاقات توازن حركتها . هكذا يبقى النظام ، في نسقيته الخاصة ، قابلاً للتمايز ، قادراً ، بالملاءمة ، على أن يكون ، ولمدى طويل ، موروثاً .

**تفكك العناصر وولادتها الجديدة :**

ليس قصدنا هو الكلام على نظام الشعر العربي السابق ولا حتى البحث مجدداً في عناصره ، بل القصد هو القبول بوجود نظام له ، أو جعل مفهوم النظام للشعر مفهوماً مقبولاً ، والقصد أيضاً وأولاً هو البحث عن نظام القصيدة العربية الحديثة في اختلافه أو في ما هو مختلف فيه ، وقد يضطرنا مثل هذا القصد الأولي أن نرتد بالبحث وبشكل أكثر تفصيلاً ، الى الشعر العربي السابق للنظر في هوية نظامه وفي خصائص عناصره . مما ليس مجاله هنا .

**١ ـ الموسيقى والايقاع الداخلي :**

نبدأ متسائلين : هل القصيدة العربية الحديثة بعامة وقصيدة النثر بخاصة ما زالت تحتفظ بعنصر الوسيقى نفسه الذي عرفته القصيدة العربية السابقة ؟ نردد تعبير **الايقاع الداخلي** ، فهل يمكن ان يشكل الايقاع الداخلي عنصراً موسيقياً بديلاً أو جزءاً من أجزاء العنصر الموسيقى ؟ وبالتالي ما هي الأجزاء الأخرى لهذا العنصر ؟ وهل تكوّن بنيتها عنصراً جديداً ؟

لست بحاجة إلى تكرار ما يعرفه الجميع وإلى ما يعود تاريخه الواضح الى الشاعرة نازك الملائكة والشاعر بدر شاكر السياب ، وإلى من معهما من شعراء المرحلة ، والى من تلاهم . . . أي إلى مسألة اعتماد التفعيلة الواحدة وتحرير التشكيل من نمطه السابق المحكوم « بسيمترية » الايقاع ، وترك شأن هذا التشكيل الى ذائقة الشاعر النغمية . . لست بحاجة الى الكلام مجدداً عن هذه المسألة فتفاصيلها متوفرة ومعروفة . ولكني أود أن أنبه إلى أن هذا كان بمثابة أول خطوة تعمل تهديماً في العنصر الموسيقى ، لا من حيث المبدأ ولا ككل ، بل من حيث نمطيته الموروثة ، وكان هذا بمثابة دعوة للبحث عن نمطية بديلة ، مهما ادعت التحرر والتنوع تبقى نزوعاً نحو ما يحددها .

كما أنني أود أن أقول أن العنصر الموسيقي لا يقتصر على هذا الجزء ، الذي هو

هام ، فيه . ما يولِّد الموسيقى في الشعر ليس فقط التفعيلة وأنـواع تشكيلهـا ، بل أجزاء اخرى تبدو بالنسبة لقصيدة النثر أكثر أهمية منها بالنسبة لقصيدة التفعيلة ، بحكم تخلي الأولى عن هذا الجزء الذي هو التفعيلة والتشكيل ، ومن ثم محاولتهـا تكثيف الموسيقى في الأجزاء الأخرى وربما شحن جزء من أجزاء العنصر بما يجعل الموسيقى كأنها مولدة به . من هذه الأجزاء التي يجري توقيع الموسيقى بها والتي سبق وأوضحنا بعضها بسرعة أذكر :

- التركيب اللغوي حين ينتظم في أنساق من الموازنات والتقطيع .
- التكرار وفق اشكال موظفة لتأدية دلالتها .
- التوزيع والتقسيم على مستوى جسم القصيدة وبهدف دلالي محدد .
- التوقيع على جرس بعض الالفاظ المعجمية والموازاة بين حروفها . . .

كمثال نورد هذا المقطع من قصيدة بيروت للشاعر محمود درويش :

« تفاحة البحر . نرجسة الرخام . فراشة حجرية . بيروت . شكل الريح في المرآة .

وصف المرأة الأولى ، ورائحة الغمام .
بيروت من تعب ومن ذهب ، وأندلس وشام .
فضة . زبد . وصايا الأرض في ريش الحمام .
وفاة سنبلة . تشرد نجمة بيني وبين حبيبتي بيروت . لم أسمع دمي من قبل ينطق باسم عاشقة تنام على دمي . . وتنام . . » .

**( مجلة الكرمل العدد**
**الأول ١٩٨١ )**

بإمكاننا أن نلاحظ أنساق الموازنات والتقطيع على :

- المستوى الصرفي في تكرار مفردات مؤنثة لفظـاً هي : تفاحـة . نرجسـة . فراشـة . مقابـل ومـع مفـردات مذكرة هي : بحـر . رخـام . حجـر ( في صيغـة النسبة ) .

ـ مستوى الطبيعة بين تفاحة ونرجسة وفراشة . وهي كائنات حية . وبين بحر ورخام وحجر وهي موجودات غير حية .

ـ مستوى المسافة المكانية التي تشغلها هذه الجمل الثلاث :

تفاحة للبحر
نرجسة الرخام
فراشة حجرية .

إن هذا التقطيع للمسافة المكانية للقصيدة يولد إيقاعاً ، أو إحساساً بالتعادل المكاني ، الذي هو هنا، في الوقت نفسه تعادلٌ زماني ، هذا التعادل المتكرر هو تواتر يمنح الصوت المتلفظ إيقاعه المسافي الزمني .

بإمكاننا أيضاً أن نلاحظ التوقيع على جرس بعض الألفاظ المعجمية وعلى بعض حروفها بالموازنة بين المفردات أو بين الحروف في هذه المفردات ، كما في :

الرخام . الغمام . وشام . الحمام . تنام . وتنام .

على أن مثل هذه التكرارات ، وغيرها ، لا تقتصر وظيفتها على توليد الايقاع ، بل هي تولد دلالالتها في ما هي تولد إيقاعها : فالاحساس بالامتداد الصوتي في تلفظ الغمام وشام . . هو أيضاً وفي الوقت ذاته ، إحساس بالامتداد وبالبعاد يتصوره الذهن في حركة الحمام السابح في الفضاء ، وفي انتشار الغمام وملئه السماء ، وفي موقع الشام البعيدة بالنسبة للذاكرة الموروثة ، وفي ما يتركه نوم إنسان من شعور بانفصال زمن اليقظة وغربته عن زمن نومه .

أما التوزيع والتقسيم على مستوى القصيدة ، فقد عرفنا شكلاً له في الشعر العربي العمودي ارتبط بالدلالة له ، كما عرفنا أشكالاً له في القصيدة العربية الحديثة ترتبط أيضاً بالدلالات لها، حتى اصبح « التشكيل » خاصية دلالية هامة لهذه القصيدة ، وربما تقصدته بعض القصائد الحديثة وأوْلته أهمية دلالية أولى .

إن العمل على هذه الأجزاء لتوليد الموسيقى يتسم بطابع تقني ، وان تحققه هو

تحقق مادي صادر في غالبيته ، عن اللغة كتلفظ صائت . وهو ، في أجزائه العدة ، لا بد وان ينزع نحو دلالة ما ، أو أن يُوظف في اتجاه توليد تناسق مع بقية عناصر القصيدة ، مما يولد دلالاتها أو ايحاءاتها المميزة ، وإلا فقد هذا العمل الكثير من جماليته .

والعمل على هذه الأجزاء ، بما فيها الجزء المتعلق بالتفعيلة . يعتمد الموروث ، لا يهدمه بل يطوره ، ينطلق من أسس له ليكون المختلف عنه . . . وتفصيل ذلك مهم . وربما كان لي عودة اليه في بحث آخر ، ذلك ان النظر في مقدار توافر[1] هذه الأجزاء ونسب كثافتها وايلاء بعضها أهمية دون البعض الآخر ، موضوع لا يخلو من فائدة . والبحث يحبل دائماً بالمجهول ويغري بالمغامرة .

ما يستوقفني هنا ليس النظر في هذه الاجزاء من العنصر الموسيقي في القصيدة العربية الحديثة ، على أهميتها ، بل هذا الذي نسميه «**الايقاع الداخلي** » والذي يبدو مصدراً للموسيقى تتوفر عليه القصيدة الحديثة بشكل يخصها ويميزها ، او كأنَّ « الايقاع الداخلي» جزء اولي وهام من عنصر الموسيقى فيها .

ماذا نعني بالايقاع الداخلي ؟ كيف يتولد ؟ ما هو شكل حضوره في النص ؟ أو ما هي مقومات حضوره وما هي مؤشرات هذا الحضور ؟ كيف يمكن للقارىء ان يلامس هذا الايقاع أو أن يتواصل معه ؟ هل لبروز هذا الجزء في العنصر الموسيقي علاقة بهوية بنية القصيدة الحديثة أي هل ان للقصيدة الحديثة نسقاً من البنية جديداً يؤثر في إبراز هذا الجزء وفي ايلائه هذه الأهمية ؟ . .

جواباً ، لا أدعي فيه أن أطول كل هذه الاسئلة ، أحاول مقاربة تمهد لمزيد من البحث ، استكشف مدخلاً للبحث في النص الشعري الحديث : في خصوصيته ، ان كان له مثل هذه الخصوصية في ما يميزه ، إن كان مميزاً ، في ما يقوله في المرحلة ، إن كان يقول شيئاً الخ .

---

(١) نؤكد على مقدار التوافر ونسبة الكثافة لأن هذه الأجزاء،معروفة الاستعمال في الشعر العربي السابق .

في هذه المقاربة انطلق من النص وأرى **أن الايقاع الداخلي قائم فيه في حركة مكوناته** . صحيح ان لكل نص مكوناته الأساسية . أي دعائمه أو ما تنهض به بنيته ، وما هو جذر مشترك تلتقي فيه دلالات عدة في النص ويخلق حقلها الذي فيه تنمو وفيه تتحرك . . غير أن القصيدة الحديثة ، كما يبدو لي ، تركز ايقاعها على حركة هذه المكونات ، يتكثف الايقاع هنا ، في حركة النمو ، في نسيج العلاقات الناهض بين هذه المكونات ، ويلف الايقاع هذا النسيج ، يسور فضاء النص ، يدوّره ، وذلك حين يتخذ الايقاع شكل التوتر المتجول في النص ككل ، والذاهب في أكثر من اتجاه او المتداخل في حقول دلالات النص كلها . حقول الدلالات لم تعد في النص الحديث منضدة ومفروزة على قاعدة الموضوع المشترك ، بل هي متداخلة ، متشابكة بحيث يبدو النص كلا معقداً وبالتالي غامضاً ، بنية النص لم تعد بنية الأفكار المتوالية والمحافظة ، في تواليها المترابط ، على حدود بينها نسبية وواضحة [1] ، بل غدت بنية الأفكار التي تمارس الاعتداء المستمر وهدم الحدود واسقاط الوضوح النسبي بينها . . تسري الدلالات في النص ، تغور وتدعونا لأن نجول ببصرنا بحثاً عنها . . هكذا حين نقرأ عبارة او مقطعاً تصلنا الدلالة ولا تصلنا . تصلنا لأنها حاضرة ، ولا تصلنا لأن حضورها يسري ، يغور ، يغيب . . وعلينا ان نراه في غيابه أو في إسرائه ، في الظلمة التي تغيبه .

هكذا أيضاً تصير قراءة عبارة في النص هي ، وكي تصل إلينا ، قراءة النص كله . وقد يفسر ذلك ارتباط مفهوم **الايقاع الداخلي** بمفهوم الكلية للنص ، بحيث يستدعي واحدهما الآخر ويوجبه ، وبحيث يشكلان معاً نسق النص الحديث .

**نموذج توضيحي :**

لننظر في هذا الذي قلناه في ضوء نص نختاره هو قصيدة « النار والجليد » للشاعر محمد الماغوط ( من ديوانه غرفة بملايين الجذران ) ، علماً بأن هناك نصوصاً

(١) نذكّر بالمثل الذي أوردنا في بداية هذه الدراسة .

عدة يمكن اختيارها موضوعاً لهذه النظرة (*).

تتحرك قصيدة « النار والجليد » على مستويين :

**مستوى أول** : وهو يشغل حيزاً ضئيلاً في القصيدة ويوحي بعالم الراحة والشبع والحب والملك والسلطة . . . ونتلمسه في الوحدات التركيبية وفي المفردات التالية :

- « أيها الغبار الملكي ترجل » ( السلطة والفروسية ) .
- « أفكر أحياناً بالنصر . . بالأبطال العظام » .
- « زهرة على المائدة » ( يضيء دلالتها « زهرة على القبر » ) .
- « الخبز » ( بمعنى الشبع وضد الجوع الذي تضيئه لفظة « التنك » ) .
- « النهد » . ( بمعنى الحب الموحي بالحياة ضد الهدم الذي تضيئه لفظة « المطرقة » ) .

هذه الوحدات التركيبية وهذه المفردات المعجمية تشير ، حسب مجيئها في القصيدة ، إلى موقع في صراع ساحته الحرب ، وتلتقي في حقل دلالي تتوزعه القصيدة ، أو في حقل دلالي هو ، على عدم غزارته ، منتشر وغير محصور في مقطع أو في قسم من القصيدة . ذلك ان التوزع لا يعني بالضرورة وفرة المادة الموزعة .

**مستوى ثان** : وهو يشغل الحيز الاوسع من القصيدة ويوحي بعالم الحرمان والجوع والدموع والدماء والموت والبؤس واليأس الذي يغزو الشاعر ويسكنه . نتلمسه في معظم وحدات النص التركيبية كما في مفرداته . مثل :

- « أيتها الدموع المسترسلة على الكتف » .
- « سأصف لك قوافل الريح والرصاص » .
- « ولكني ظمآن »

---

* يرجع إلى نص القصيدة في آخر البحث .

أكاد أسقط في كل لحظة » .
- « وفوق ظهري سنم من الدموع » .
- « ثمة جوع منسي » .
- « ثمة أثداء منسية في صدورنا » .
- « . . . أكره السل » .
- « . . . أكره الطاعون » .
- « الهزيمة» .« القبر» . « التنك » . . .
- « الطيور الملطخة بالدم » .
- « الجثث والأظافر المدماة » .

تلتقي هذه الوحدات والمفردات في حقل دلالي متسع ومهيمن في القصيدة ، ويمكن فرز محاور عدة لدلالات متنوعة في هذا الحقل . ولكن هذه المحاور متمركزة وموظفة لتوليد هذا الحقل . يمكن مثلاً فرز محور للفقر وثانٍ للانكسار وثالث للرذيلة . . .

في النظر في هذين المستويين وفي حركتها في القصيدة نلاحظ ان المستوى الأول يتقدم كحالة مرتبطة ، بالمستوى الثاني ، بعلاقة تناقض مبدئي ، فعالم الراحة مناقض لعالم الحرمان . . غير أن المستوى الثاني بطابعه المهيمن يحتوي المستوى الأول ، يكسره ، يمنع عليه استقلاله حتى في سبيل إقامة علاقة تناقض معه داخل القصيدة من موقع الاستقلال هذا ، أو في سبيل توليد فعل صراعي بين حركة كل من المستويين . بديل ذلك نلاحظ أن المستوى الثاني يقيم مع المستوى الأول علاقة احتواء مما يجعل المستوى الأول يغور فيه . « فالغبار الملكي يترجل » ولكن عن ماذا ؟ « عن دفاتري الكئيبة » ( لا يترجل الغبار الملكي عن الأرض مثلاً ) . يسقط الايحاء بالملوكية كقوة ، بها كعالم فيه الفارس والفرس والركض . . . تتبدد خصوصية الملكي كما هي في المألوف من مخيلتنا . تنهار من عالمها ولا يعود الملكي ملكياً .

« الوردة » التي هي في القصيدة « وردة الجليد والغبار » تفقد سمتها المميزة والمعروفة ، يسقط عطرها وشذاها ، ويوحي جليدها ، الذي تتميز به في القصيدة ، بالموت . « الابطال العظام » لا يوحون بما عليهم أن يوحوا به ، بهذا الذي نتوقع أو نألف ، بل هم وفي عالم القصيدة أو في عالم مستواها المهيمن « يرفعون سراويلهم وراء الأسيجة » و « يتثاءبون في دورات المياه » ، انهم يمارسون الفعل اليومي العادي ويبدون مبتذلين أو يمكن ان يوحوا بهذا ، وبذلك تسقط بطولتهم ، تغيب القوة في التثاؤب ، وأين ؟ في دورات المياه !

هكذا تهبط القصيدة بحركة المستوى الأول من ايحاءاتها الى ايحاءات المستوى الثاني وتشركها في العادي فيه . تحملها على أن توحي بما هو نقيضها : باللارائحة بدل الرائحة ، بالعادي بدل العظيم وبالموت بدل التألق والحياة . . يطوّع المستوى الثاني دلالات المستوى الأول ، ويشدها في اتجاه دلالات حقله الواسع ، وهو في ذلك يبدو مولداً لها . كأنه مصهر للمرئي ، للذي يراه الناس في عالم الواقع الاجتماعي ، يذوبه في حوض بصيرته ويخلقه من جديد .

بذلك يتولد النغم الدرامي في القصيدة ، يتولد في عملية التحويل الشعرية . كيف ؟ نقول اذا كان المستوى الثاني ( الجوع . الفقر . . . ) هو في الواقع الاجتماعي وليد هيمنة المستوى الأول ( السلطة القوة . . . ) ، فإن التوليد في القصيدة يصير معكوساً : يهدم المستوى الثاني ( الجوع ، الفقر . . . ) دلالات المستوى الأول : السلطة القوة ـ من حيث هي دلالات ترتبط بالواقع الاجتماعي أو برؤيانا المألوفة له ـ يعيد خلقها بما يجعلها تندرج في عالمه أو في الموت فيه لتجد في اعادة خلقها شعريتها الخاصة والمميزة لها[1] .

---

(١) نلفت النظر إلى أن طابع الاحباط واليأس الذي هو طابع مسيطر في عالم الماغوط الشعري ليس مرده في نظرنا ، حضور عالم الفقر أو انعكاس واقع الفقراء والبائسين في شعره ، أي ليس مرده الصورة الشعرية المعبرة عن هذا العالم ، بل حركة الاحتواء التذويبي بين هذين المستويين في شعره بما يجعل المستوى الثاني فيها ( الفقر والجوع . . . ) أشبه بمستنقع أو بحوض ماء ساكن يغور فيه كل حضور آخر ، بدل أن تكون الحركة بين هذين المستويين ، كما هي في تاريخيتها ، صراعية .

إن طبيعة العلاقة بين حركة كل من المستويين في القصيدة ، بل إن توتر حركة المستوى الثاني كحركة احتواء وهدم وتوليد يتحدد كإيقاع القصيدة الداخلي . الايقاع الداخلي هو حركة توليد جديد داخل النص لما هو « خارجه » ، وهو جزء هام من عنصر الموسيقى ، جزء لا يلغي اجزاء اخرى من هذا العنصر . الأجزاء الأخرى يمكن البحث عنها في أنواع من الموازنات ومن التقطيع ، وفي تشكيل يأخذ بعين الاعتبار جرس الحروف ويعتمد التكرار لها وفق انساق مختلفة . كما يمكن البحث عنها في فنون عدة تولد النغم وتخلق الموسيقى صوتاً نسمعه عند القراءة أو توتراً معيناً نحسه ، وتراه بصيرتنا ، ولكن ليس البحث عن هذه الاجزاء الأخرى هدفنا هنا .

إن أهمية الايقاع الداخلي تكمن في كونه جزءاً متميزاً في العنصر الموسيقي في القصيدة الحديثة . جزءاً يتولد في حركة موظفة دلالياً . **إن الايقاع هنا هو حركة تنمو وتولد الدلالة .**

**٢ ـ الصورة : أ ـ تعدد المستويات :**

ننتقل الآن الى عنصر آخر من عناصر النص الشعري هو الصورة كتركيب مجازي ، نسأل : هل ان هذا العنصر هو في القصيدة العربية الحديثة شأنه في الشعر العربي السابق ؟ نردد اليوم ، وفي صدد الكلام على هذه الصورة ، تعابير : الصدمة اللغوية . غموض الصورة . كثافة التعبير . الصورة المشحونة . . .

أحاول أن أقارب الصورة الشعرية في القصيدة الحديثة انطلاقاً من هذا الاحساس بأن التركيب ـ الصورة يقوم ، في القصيدة الحديثة ، في حدود **مغايرة** . في حدود تخولنا افتراض انهدام هوية هذا العنصر ، أو اختلاف سمته المميزة السابقة ، وولادة هوية ، أو سمة ، جديدة له .

حين نذهب في هذا الاتجاه يمكننا أن نرسي افتراضنا السابق على ما نراه من خروج التركيب ـ الصورة في القصيدة الحديثة على ما نص عليه بندان من بنود العمود الشعري العربي السابق . أي الخروج على « **المقاربة** » في التشبيه وعلى « **مناسبة** »

المستعار منه للمستعار له ، بحيث يمكننا القول أن لا **مقاربة ولا مناسبة** في التركيب ـ الصورة في القصيدة الحديثة ، أو أن لا **مقاربة ولا مناسبة سهلة الادراك** لتعدد مستويات وجه الشبه وبعد المسافة بين طرفي التشبيه أو الاستعارة .

أقول لا **مقاربة ولا مناسبة** وأنا أعني عدداً أو بعضاً من نصوص شعرنا الحديث المتسم بمجانية التشكيل اللغوي والذي تنهض فيه الصورة تركيباً خاوياً ، تركيباً في الفراغ ومجرد قرقعة . وأقول لا **مقاربة ولا مناسبة سهلة الادراك** وأنا أعني قصائد أخرى يختزن فيها التركيب ـ الصورة ، في خروجه على هذين البندين من عمود الشعر العربي ، مستويات من الدلالة يستدعي بعضها الآخر وتنتشر في حضورها انتشاراً لا تواليّاً ، بل دائرياً واسعاً يطول في اتساعه عالماً غنياً ، عالماً من الذاكرات والرؤى والأحاسيس المتداخلة ، المعقدة في تداخلها ، والغنية في تعقدها ، والملامسة في هذا التداخل والتعقد والغنى واقعنا الاجتماعي في تعقده وتداخله وغناه .

في تعدد المستويات لا تعود **المقاربة** هي هذه التي نصٌّ عليها عمود الشعر العربي . لا تعود المقاربة مقاربة بين طرفي المشبه والمشبه به ، بل تصبح شيئاً آخر ، انها مقاربة بين عالمين : عالم القصيدة الشعري وعالم الواقع الاجتماعي . المقاربة بين هذين العالمين تأتي على حد مرهف ، حد فضائي مجدول ومتفجر بالايحاء .

آخذ مثلاً بسيطاً لأساهم في توضيح ما أعنيه . عبارة مؤلفة من مفردتين تلتقطهما ذاكرتي من إحدى قصائد الشاعر محمود درويش . العبارة هي : « دمي المعلب » . التعبير هنا يعتمد الاستعارة في معناها الواسع والعام . الشاعر يستعير التعليب للدم . ولكن لا **مناسبة** ملموسة بين المستعار منه ، وهو هذا الموجود في العلب أو المعلب ، والذي لا نعلم ما هو ، وبين المستعار له . المستعار له هو الدم ، ولكن ما هو المستعار منه ؟ ان ما يمكن تعليبه هو كثير ومتنوع . ومن ثم فنحن لا نعلم ما هي علاقة الدم ـ في « دمي المعلب » ـ بهذا المعلب ؟ وهل العلاقة الاستعارية هي علاقة بينهما أم هي بين الدم وبين عملية التعليب نفسها ؟ من

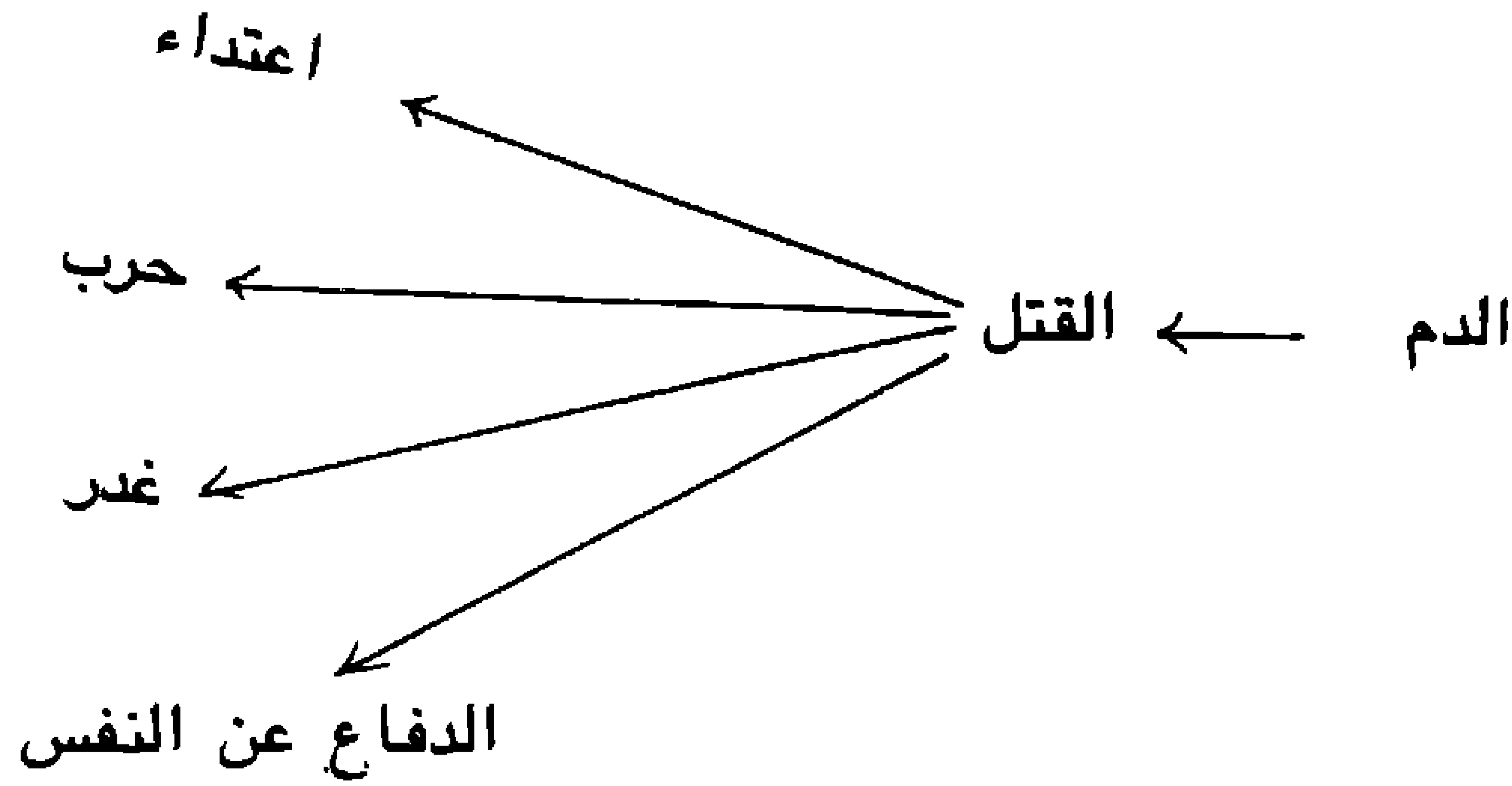
الصعب ان نرى الى هذه العلاقة مباشرة . لذلك يجد القارىء نفسه أمام سؤال قد يبقى ، طويلاً ، مطروحاً حول دلالة صورة الدم المعلب .

أضف أن التركيب « دمي المعلب » يفيد ، قواعدياً ، الوصف . المعلب صفة والدم موصوف ، بما يعني ان فعل التعليب وقع عليه أي على الدم فصار الفعل امراً واقعاً ، صار فعلاً حصل أو حدث ، وهـذا يوهـم بحقيقتـه ، فما حصـل يوحـي بالحقيقة ويولد القناعة . في هذا الايحاء الذي له وقـع القناعـة تسقـط خصـوصية الاستعارة كتعبير مجازي وظيفته ، أساساً ، الايحاء بصفة ما، مع الحرص على ابقـاء المسافة بين طرفي الاستعارة ، ومن ثم الابقاء على الاختلاف بينهما . حين نقول مثلاً قدحت عيناه شرراً . نستعير الشرر من النار للعينين . نوحي بأن نظرته لهـا صفـة الشرر ولكن نبقي على المسافة بين العينين كطرف في الاستعارة وبين النار كطـرف آخر ، ومن ثم نبقي على الفارق بينهما . وبذلك يبقى للتعبير طابع المجاز . ولكن الأمر ليس كذلك في « دمي المعلب » حيث العلاقة بين الدم وبين هذا الذي «يعلب ، عادة ، بعيدة» . فالنار في المثل الأول هي التي تعطي الشرر وهي حضور قريب . ولكن هذا الذي يعلب متعدد ، وهو في تعدده بعيد ، وهذا ما يجعل العلاقة بينـه وبين الدم بعيدة ، حتى كأن لا مجاز في هذا التركيب الصورة ، أو كأن لا استعارة ، بل كأن الدم واحد من هذا العديد الذي يعلب ، وكأن الشاعر ، في غياب العلاقة بين الدم وما يعلب ، يقصد الدم بالتعليب ويعنيه مباشرة .

في هذا التركيب الوصفي ( دمي المعلب ) والذي يفترض سياق جملة اسـمية تخبر عن شيء ، تغيب علاقة الاستعارة ، تغيب علاقة المستعار منه بالمستعار له ، يغيب مكان هذه العلاقة كوجه للاستعارة ، ونرى بديلاً لها مستويات لدلالة تتولد في اتساع دائري . مستويات يستدعي بعضها البعض الآخر ويوحي به . الاستدعاء هذا محكوم بمنطق تلتقي عنده دلالات القصيدة كلها وينهض به حقل الدلالات فيها خالقاً عالمها .

بالامكان رصد مستويات هذا التركيب بشكل موجز على النحو التالي :

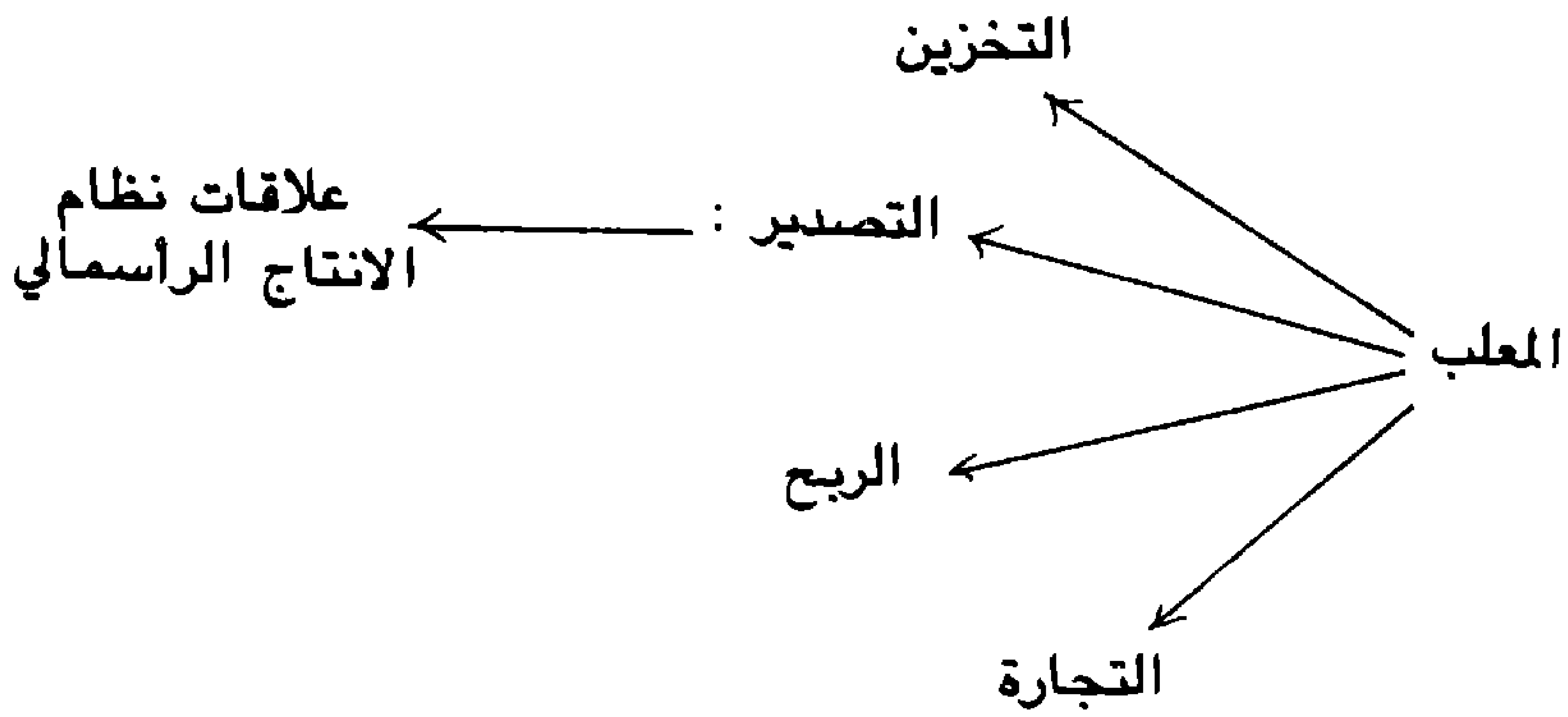
المفردة الأولى في التركيب : الدم ، توحي بالقتل . والقتل يستدعي اسبابه وظروفه . هكذا نرسم الشكل التالي محتفظين بامكانية توسيعه :




على ان هذه الاحتمالات ، التي توحي بها المفردة الأولى في التركيب ، هي ما نراه في الوهلة الأولى ، أو حين ننظر فقط في المفردة وحدها ، ولكن حين ننظر في التركيب ننتبه ان الدم هنا ليس تماماً دم القتل . فدم القتل من الصعب تعليبه لأنه يهدر . الدم المعلب دم يفترض حرصاً عليه ( وإن كنا نحصل عليه عن طريق القتل . ولكن لا بد من قتل فيه حرص على الدم . كيف ؟ في الجواب يصير للقتل دلالة جديدة أو يضاف لمعنى القتل معنى جديد ) . الحرص هذا هدفه الحصول على أكبر كمية ممكنة من الدم وإلا يفقد التعليب اهميته ، أو ضرورة وجوده . لذلك يمكن ان تولد الايحاءات التالية : أخذ الدم عن طريق السحب . عن طريق الامتصاص - تفريغ جسد الانسان من دمه . . . هكذا تبرز صورة بشعة للقتل . صورة الجسد الانسان المسحوب منه دمه . ولكن المسألة ليست مسألة بشاعة وقبح ، بل مسألة دلالة تفيد بأن الموت لم يعد بحد ذاته هو المقصود في الصورة ، لم يعد هو الذي يحتل الأهمية الأولى ، بل معناه أو علاقة القاتل بالمقتول التي تختزن معاني لأكثر من

فعل ، انها علاقة إنسان يقتل ( فتح الياء ) بإنسان يقتل ( ضم الياء ) . نصل إلى هذه النتيجة في نطاق التركيب وليس في نطاق المفردة . نتابع اتجاهات المفردة الثانية في نطاق التركيب ايضاً :

الدم يذهب في اتجاه التعليب . التعليب هو حفظ الدم ، تخزينه . الحفظ والتخزين يستهدفان التصدير ، التصدير يوحي بالتجارة ، والتجارة بالربح . الربح فعل يرتسم في سياق علاقات اجتماعية اقتصادية للنظام الرأسمالي :




حين نقرأ هذا التركيب ـ الصورة في القصيدة ، وحين نقرؤها فيه ، وحين نعلم أن « دمي » ، دمي المتكلم ، هو دم الانسان الفلسطيني ، تشع الدلالات ، تتماسك في فضائها الواسع الذي تتراءى فيه حرب فلسطين ومعركة الوطن . والقتل كموقع في صراع ، والموت كموقع آخر في صراع يواجه القتل . نرى الى القتل في علاقته بالتعليب ونرى إلى الدم المعلب في إطار موت يواجه عدواً ، له هوية سياسية اقتصادية ايديولوجية ، وتصبح كلمة القتل ، بمعنى الضحية في التعبير المألوف عن الحروب ، عامة وغامضة وسطحية . ويصير تعبير دمي المعلب صورة للقتل أكثر عمقاً وأكثر وضوحاً ، لأنها أوسع دلالة وأغنى .

إن تعبير الدم المعلب هو صورة شعرية تتنفس رائحة العصر ونكهة واقع اجتماعي نعيشه .

٣ ـ الصورة :

ب ـ الداخلي والخارجي :

في صدد الكلام على الصورة في القصيدة الحديثة يمكننا أيضاً أن نشير الى خاصية اخرى تتحدد فيها الصورة كصورة الداخلي مقابل الخارجي أو الصورة البصيرة ، الذهني ، المجرد ، مقابل المشاهد ( بفتح ما قبل الآخر ) ، العيني ، الحسي . .

كمثال على ذلك أقارن بين :

مقطع من قصيدة للشاعر نزار قباني يقول فيه : ( الأعمال الشعرية الكاملة جزء أول ص ١٥ منشورات نزار قباني . ورقة الى القارىء ) .

« كميس الهوادج . . شرقية .
ترشّ على الشمس حلو الحدا
كدندنة البدو فوق سرير
من الرمل ، ينشف فيه الندا » .

ومقطع من قصيدة للشاعر انسي الحاج يقول فيه : ( مجلة شعر ربيع ١٩٦٠ ص ٢٥ . ترتيلة مبعثرة ) .

« . . لن أسميك اسماً موسيقياً ولن أتبرع لك بمفاجأة . . انني شغوف بعريك حيث يأخذ هذياني مجده ، انني جائزة باسمك .

ما معنى الرمز ؟ فم في الماء
ولكن فم أصلع وأعمالي مخترقة وبلا هدف .
الرمز غيب
وسرتك تغيّب العالم كدوار الماء
الرمز قوة ووهجك كسل مسلح
وأنا جرثومة مدللة بين نهديك » . .

يمكننا أن نلاحظ ان الاستعارات التي بها يتكون التركيب ـ الصورة تعتمد في المقطع الأول اطرافاً حسية مثل : الهوادج. الشمس دندنة . الرمل . . . وتعتمد في المقطع الثاني أطرافاً ذهنية او مجردة ، أو تعتمد اطرافاً حسية ولكنها تولد في معظمها دلالات مطلقة وعبثية مثل : الهذيان. التبرع بالمفاجأة . فم في الماء (فم طرف حسي وكذلك الماء ولكنهما يولدان دلالة غير حسية). فم أصلع . . .

دون أن نتوقف في هذه المقارنة عند مؤدى تقويمي ، نقول ان الصورة في المقطع الأول تحيل الى العالم الخارجي ، وهي في المقطع الثاني تحيل إلى عالم داخلي . .

هكذا وفي ضوء ما تقدم نرى ان عنصرين من عناصر النص الشعري السابق تعرضا لعملية تفكيك وتهديم وإلى استبدال اجزاء في هذه العناصر بأجزاء جديدة أو مختلفة أو إلى تغيير مواقع الهيمنة بينها . فالايقاع الداخلي مهيمن في القصيدة الحديثة ( إن القول بأنه جزء جديد يحتاج الى مزيد من البحث ) . في حين أن عنصر الموسيقى في الشعر السابق اعتمد أجزاء مولدة تقنياً ومادياً وركز عليها ، وهذا ما وسمها بالخارجية .

إن التغيير الذي حاولنا الاشارة إليه في عنصرين من عناصر النص الشعري الحديث يخولنا أن نتساءل حول إمكانية ولادة نظام جديد للقصيدة الحديثة ، نظام قد يحمل أجزاء من عناصر النظام السابق ، يحمل هذه الأجزاء منه لأنّه يتأسس عليه وينطلق منه. إن الكلام على مثل هذا النظام أمر مشروع ولكنه يحتاج إلى البحث والتدقيق والمعاينة ، كما يحتاج إلى تناول عنصر آخر بالبحث هو عنصر الرؤية . غير ان البحث في عنصر الرؤية يستوجب بحثاً آخر له مستواه وله مجاله ( نأمل ان نتابعه في مناسبة اخرى ) .

**ولادة الجمالي ؟**

في ختام هذه الطروحات العريضة ، أقصد غير المفصلة وغير الدقيقة أرى ان ولادة نظام جديد هي أيضاً ولادة جديدة للجمالي فيه . كيف هو هذا الجمالي في

القصيدة الحديثة ؟ أين نتلمسه ؟ أو أين هي مكامن ولادته ؟

في نقطة أولى ربما أمكننا أن نرى إلى هذا الجمالي في حركة العناصر من حيث هي عناصر مختلفة في ما بينها . ومن حيث ان هذه العناصر تنسج في حركتها انساقاً من العلاقات المتنوعة . الجمالي مكمنه النسيج وقدرة العناصر على توليده نسقاً متميزاً ينهض بالبنية ويصل بها الى نمذجة النظام والى وضعه على مستواه الصافي ، الشفاف حتى الخفاء واللاحضور ، أو حتى الابهام باللانظام أو بالعفوية .

هذا الملمح الجمالي قائم ، في معناه الذي أشرنا ، على حد التناغم النازع نحو الدلالة ، نحو هذا الذي يريد أن يبوح به النص ، ان يقوله كأساسي فيه ، كحاضر ومنتشر في فضائه .

في نقطة ثانية ربما أمكننا ان نرى ان هذا الجمالي لا يقف عند حدود تناغم العناصر ونهوضها بالبنية ، بل يتقدم ، يتعمق ، يغتني ويبتعد في البنية ليشف في حركة تعمقه وفي ابتعاده وفي اغتنائه . . يشف في صراعية الحركة ، في توترها الذي لا يمكنه ان يكون خطياً الا وتسطح . يشف في هذا الفضاء الناهض في ما بين الحركات فيها . وهو لا ينهض جمالياً هنا إلا في صراعيته والا فقد سيرورته وهمد وبقي شعراً **يقابل** الواقع الاجتماعي ولا **يقوله** ، يراه من خارج ، يصفه ، يعلنه ، يرتبط به بعلاقة مبدئية وليس بعلاقة الخلق الجديد له .

في صراعية الحركة في النص يتعمق الحوار مع النص ، الحوار هذا هو نوع من التناغم آخر بين النص والقراءة كنص آخر ، إذ لا قراءة من الصفر . لذلك نرى الى ملمح جمالي لا يتجدد فقط بتناغم حركة العناصر في ما بينها في النص . بل ينهض ايضاً على هذه المسافة القائمة بين النص من جهة وبين القراءة من جهة ثانية . ملمح قابل ، في وجهه الثاني هذا ، للتغير ، لأنه قائم اساساً على **العلاقة** ولأن أحد طرفي العلاقة ـ القراءة ـ يتغير . هذا الطرف ، ( القراءة ) في تغيره ، يجعل من الملمح الجمالي ملمحاً تاريخياً . ليس النص الذي يتغير بل العلاقة التي تقيمها معه القراءة كطرف ، والتي تعيد توليد دلالته الجديدة .

في نطاق هاتين النقطتين يمكن البحث عن الجمالي في النص الشعري الحديث ، ومن ثم تجاوز اطلاق الرأي ، أو الشهادة مع الشعر الحديث حيناً، وضده حيناً آخر .

**نص قصيدة :**

**« النار والجليد » للشاعر محمد الماغوط**

خذ لفافة وصف لي الحرب
خذ رغيفاً وصف لي قدميّ .

*

أيتها الدموع المسترسلة على الكتف
سأصف لك قوافل الريح والرصاص
لي براءة الحجل ومكر الجزار .
ولكنني ظمآن
أكاد أسقط في كل لحظة
أنني أبتسم
وفوق ظهري سنمٌ من الدموع .

*

أيها الغبار الملكي
ترجّل عن دفاتري الكئيبة
واسمع يا غبار :
أكره الخبز كما أكره السُّم
أكره الماء كما أكره الطاعون
ولكنني ظمآن وروحي تشتعل . .

ظمآن
وروحي معقوفة كالصنبور !!

*

يا الهي . . يا وردة الجليد والغبار !!
ثمة جوع منسي في افواهنا
ثمة أثداء منسية في صدورنا .
أكره البغايا كما أكره السل
أكره العذارى كما أكره الطاعون
ولكنني أقعي ساعات طويلة
تحت المطر وخلف المداخن
علّني ألمح رجلاً يقترب من زوجته
أو طفلة تحكّ خصرها أمام المرآة .

*

أفكر أحياناً بالنصر والهزيمة
بالأبطال العظام
وهم يرفعون سراويلهم وراء الأسيجة
وهم يتثاءبون في دورات المياه !!
ما الفرق بين زهرة على المائدة
وزهرة على القبر ؟
بين الخبز والتنك ؟
بين النهد والمطرقة ؟
بين أن يموت الانسان على رأس حمله
أو يموت وهو يتبرّز متثائباً في إحدى الخرائب ؟؟

*

يا إلهي . . أغصان الكرز تطول
ترسل دمها العاري في القاطرات
وعيون الماعز الخضراء ، تبكي في ضوء القمر .
صيف هنا وشتاء هناك
والطيور الملطخة بالدم
تتكىء على بعضها فوق الجثث والأظافر المدماة
ولا نعرف ماذا نعمل
أنحبُّ أم ننام ؟؟
أم نضع المرايا على مكامن الأبطال ؟؟

# في النقد البنيوي وفي البنيوية التكوينية ـ الجدلية عند محمد بنيس

## ١ ـ النقد الأدبي والنشاط الفكري النقدي.

■ تتقـدم الدراسـة الأدبية في اتجـاه أن تكون بحثـاً علميا ، وتتخصص في معرفة :

- الشروط المكوِّنة للنتاج الأدبي في حقل ممارسته الثقافي .
- النص الأدبي كبنية مستقلة ومتميزة ذات مستويات لها أنساقها وقوانينها .
- سيرورة النتاج الأدبي في حركة تطوره التاريخية والمنطق الـذي يحـكم هذه السيرورة .

وتكاد أن تكوّن هذه التخصيصات المعرفية الكبرى ثلاثة أنواع من البحـث تستهدف على تميزها معرفة الأدب وانتاج نظريته .

يرتبط النقد ، بشكل رئيسي ، بالنوع الثاني من هذه الابحاث مبتغياً معرفـة ما ، وتتحقق هذه المعرفة في : تحليل النص ، كشف حقل الدلالات فيه ، إظهار قوانينه الداخلية ، إنارة هيكل البنية ، الوصـول الى ما تحملـه البنية من مضمـون ورؤية العلاقة بين هذا المضمون وما هو «خارج» النص . . . الخ .

على أن ما تبتغيه هذه الأبحاث هو على علاقة وثيقة بالمنهج المعتمد في مقاربة النص الادبي موضوع البحث ، كما هو على علاقة وثيقة بالموقع الفكري الذي منه يمارس هذا المنهج أو ذاك . فقد يحُدد هذا المبتغى المنهج ، اختياراً وبلورة . كما قد يحدد المنهج هذا الذي يصل البحث اليه . ويبقى الموقع الفكري عاملاً مهماً في

عملية الاختيار والتوليد المنهجي ..

ونحن حين ننظر إلى هذه المناهج النقدية الحديثة نراها قد تنوعت وتمايزت . ولكننا نراها ايضاً بقيت ، على تنوعها ، وفي معظمها ، تتقارب في رغبتها ، كما في محاولتها ، لتكون علمية ، ولتحقق بعمليتها معرفة ماهية النص الأدبي ، وذلك بكشف عناصره المكونة له ، وبجعل عملية تَبَنْيُنُ هذه العناصر عملية مرئية ومُدْركة معرفياً .

وليس هذا الجهد المبذول في النشاط الفكري النقدي جهداً مقتصراً على فرد أو على بلد ، بل هو ، ككل جهد علمي ، له صفة كونية . فلقد وضعت الانجازات العلمية في ميدان اللسانيات ( دي سوسير ، جاكسبون ، تشومسكي) والانتروبولوجيا ( لفي ستروس) ، وعلم النفس ( فرويد . . ) وكذلك انجازات الشكليين الروس وخاصة ما توصل إليه بروب من كشف القوانين التي تحكم بنية الحكاية وإضاءة عناصر بنيتها وتحديد النظام الذي يحكم هيكل هذه البنية . . لقد وُضعت هذه الانجازات في خدمة **البحث** دون ان يكون لهوية فكر الباحث أو لانتمائه الوطني او للغته شأن في ذلك .

ولقد استطاع النقد الأدبي بصفته البحثية ، ورغم بعض العوائق الايديولوجية(*) أن يفيد من هذه الإنجازات وينتج نظرياته في النقد البنيوي وفي النقد البنيوي التوليدي وفي السيميوتيك والسيمونتيك . . وأصبحت أسماء مثل غولدمان وبارت ولوتمان وجانيت وكوهان وجريماس ، وجوليو كريستيفا وميشريه وريفاتير . . أسماء تقدم أعمالها لتبلور منهجاً اكثر تكاملاً أي أكثر قدرة على معرفة النص الأدبي في سره وغناه وفي خصائصه ونظامه .

---

(*) نذكر على سبيل المثال ما كان من تعتيم بشأن كتاب بروب( V. prop) : « Morpholog'ie du conte» ـ (هيكلية الحكاية) الذي صدر بالروسية عام ١٩٢٨ . والذي لم يُنقل الى الفرنسية الا عام ١٩٦٦ ، رغم اهمية الكتاب العلمية والعالمية ، ورغم ما ظهر له من أثر في النقد الادبي الفرنسي الحديث وبخاصة في نقد الرواية ـ كما نذكر موقف الرفض المطلق عند البعض من الماركسيين وغيرهم للمنهج الفكري البنيوي ، رغم المرتكز "الفكري الماركسي لهذا المنهج .

مع هذه الانجازات والمحاولات العلمية المستمرة عرف النقد الأدبي بلغة الغرب وفي بلدان الاتحاد السوفياتي وأميركا وأوروبا مرحلة من التطور نوعية ، مرحلة بدأت في نهاية الثلث الاول من هذا القرن ، على وجه التقريب ، والتهب نشاطها في الستينيات والسبعينيات .

ويهمنا هنا أن نشير إلى ان النشاط الفكري النقدي ، في ما هو في لحظة من لحظاته وفي سياق هذه المرحلة ، يؤكد على أنساق العلاقات ، ويرى إليها في هيكليتها ، وبالتالي يولي عناصر النص الادبي ( خاصة اللغة كجملة ومفردات معجمية ونحوية وكحروف وأصوات تتوازى وتتناقض . . ) المكونة لبنيته الاهمية الاولى ، مهملا أو مرجئاً النظر في الدلالات التي تتولّد من هذه الأنساق والعلاقات . . . نرى هذا النشاط الفكري النقدي ، في لحظة اخرى من لحظات سياق هذه المرحلة الحديثة ، يتنبه الى اهمية هذه الدلالات كعنصر ماثل ابداً في مستويات النص كلها : إن كل علاقة على مستوى الصوت والايقاع والتركيب في البنية الجزئية او البنية الاكبر هي علاقة تولّد دلالة ( لوتمان ) .

هذا الوضع للنقد القائم في بلدان الغرب ، في فكره ولغته ، والذي ألمحنا اليه بإيجاز كلي ، بدأ يظهر في محاولات نقدية يمارسها فكرنا النقدي باللغة العربية في الآونة الأخيرة من مرحلتنا الراهنة .

ويمكننا القول ان هذه المحاولات ما زالت محدودة جداً ومتواضعة جداً ، ولكنها رغم ذلك متحفزة وطموحة . وهي ـ اي هذه المحاولات ـ في وضعها هذا لا تخلو من التعثّر الذي يظهر في ضياع هدفها أحياناً أي في عدم وضوح ما تتوخاه : هل تريد هذه المحاولات ان تحقق معرفة علمية بالنص الادبي العربي أم انها مجرد مواكبة لحركة تطور النقد ؟

حين تبغي المحاولات هذه تحقيق معرفة علمية بالنص الادبي العربي يصبح عليها او على أصحابها ان ينظروا في شروط هذا التحقيق كي يكونوا ، على الاقل ، على وعي بها وبحجم الصعوبات القائمة أمامهم ، وكي يبذلوا بالتالي الجهد

الضروري والممكن في هذا السبيل . . .

ويظهر هذا التعثر أيضاً في شعور من التردد والخشية يترك اثره على هذه المحاولات. لماذا ؟ لان النقاد يمارسون محاولاتهم مصحوبين بهمّين :

ـ الهمّ الاول : يتحدد في كون هذه المحاولات تنطلق من النص العربي في خصوصيته التي هي في جانب من جوانبها خصوصية اللغة كقواعد وتركيب ومفردات معجمية وفونولوجية. . . الخ . والتي هي أيضاً خصوصية ما يحمله النص او ما يقوله في ارتباطه بواقع ثقافي ـ ادبي معين ، له تاريخه وله مفاهيمه : إن إقامة الفارق مثلا بين مفهوم الفضاء في النص العربي القديم وبينه في النص العربي الحديث ، او تمييز هذا المفهوم في النص الحديث ، يستوجب دراسة معمقة للأدب العربي كما يستوجب معرفة علمية تاريخية بالفكر الثقافي او بالنظرة الثقافية في هذه المرحلة او تلك . ومن هنا تظهر ضرورة تملّك هذه المناهج النقدية الحديثة تملكاً واعياً أي معرفتها معرفة علمية تخوّلنا تملكها . ومثل هذا التملك يشترط ، في جانب من جوانبه الرئيسية ، معرفة بالأساس او بالأسس الفكرية التي تنهض عليها هذه الجوانب ، إضافة الى العلوم والتقنيات التي تستلزمها . وهو تملك ليس بالسهولة التي نتصور لانه في حقيقته يعني بنية فكرية معينة او نمطا من التفكير قادراً على ممارسة نوعية معينة من النشاط الفكري.

ـ الهمّ الثاني : يتحدد في كون هذه المحاولات التي يمارسها فكرنا النقدي باللغة العربية هي محاولات لتملّك مناهج ما زالت هي نفسها تطرح علامات استفهام على بعض أسسها احياناً وعلى وظيفتها أحياناً اخرى . أي ان هذه المناهج ما زالت، بدورها، **محاولات**، رغم الخطوات الكبرى والهامة التي خطتها . وهذا ما يضع نقدنا الحديث ، المستفيد من هذه المناهج ، في موضع القلق والاضطراب الدائمين، ويفرض عليه ، للخروج من هذا الموضع ، العمل على تأسيس فكر علمي في ثقافتنا قادر على المساهمة في انتاج مناهج نقدية علمية ، مناهج لها صفة الكونية ، ومثل هذا التأسيس يستحيل ان يتحقق مقتصراً على ميدان واحد من ميادين النشاط الفكري ،

اي ميدان النقد هنا ، بل هو مطروح على مختلف الميادين، وخاصة ما كان منها متصلاً بالنقد الادبي ، كعلوم اللسانيات من فونولوجيا وتركيب ودلالات . . .

يضاف الى ذلك ما يحتاجه العمل البحثي من توفير شروط العمل الجماعي ومن وعي لأهمية مثل هذا العمل ولمغزى روحيته التي يفتقر اليها نقدنا اكثر فأكثر في تطلعاته .

في ضوء هذه الوضعية لنقدنا التي هي وضعية مشكلية ومطروحة على مستواه الخاص كما على مستوى البنية الفكرية بعامة ، ننظر إلى الدراسات والابحاث النقدية الحديثة التي يحاول بهاأصحابها تطوير نشاطنا الفكري النقدي وبلورة مناهج ، باللغةالعربية ، تبغي العلمية .

٢ ـ دراسة بنيس والمنهجين : البنيوي والاجتماعي .

تستوقفنا من بين هذه الدراسات ، على ندرتها، دراسة الاستاذ محمد بنِّيس عن الشعر المغربي المعاصر ( في كتابه : « ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب ـ مقاربة بنيوية تكوينية» . دار العودة بيروت . ١/ ٩/ ١٩٧٩) . تستوقفنا بهدف تقديمها للقارىء المعني بتطور المناهج النقدية والمهتم بتطوير رؤيته النقدية في قراءة النصوص الادبية . وبهدف مناقشة بعض مراحل المنهج الذي تحاوله ، وتقديم بعض الملاحظات الجزئية على بعض الامور التي لفتت نظرنا . وذلك من منطلق الرغبة في مساهمة متواضعة وربما سريعة في قضايانا النقدية العربية .

واضح لدى القارىء ، ومما ورد في مقدمة الدراسة على لسان صاحبها ، ان بنيس يحاول الاستفادة من اكثر من منهج نقدي ، وذلك بهدف بلورة منهج آخر ، يريده اكثر تكاملاً ، ويمكّنه من النظر في النص الأدبي من منطلقاته الفكرية .

من اي منهج يستفيد بنيس ، وأي منهج يحاول ان يصوغ ؟

يعرض بنيس في مقدمة دراسته لمنهجين رئيسين :

**الاول** : هو المنهج البنيوي الـدي يعرّفـه بإيجـاز ووضـوح عارضـاً للنقـاط التالية :

- اهتمام البنيوية بعنصر اساسي هو اللغة.
- ارتباط البنيوية في نشأتها بالابحاث اللغوية التي حققها العـالم فردنانـد دوسوسير.
- تركيز البحث البنيوي وحصره في النظر « في القوانين والأنسـاق الـداخلية للعمل الادبي».

يستخلص بنيس من عرضه لهذا المنهج بان البنيوية، وفي أغلب اتجاهـاتـها، «تعامل النص كعالم ذري مغلق على نفسه، وموجود بذاته، فتدخل تبعاً لهذا المفهوم في مغامرة الكشف عن لعبة الدلالات» ( ص ٢١).

ولعل رؤية هذه الحدود التي تقف عندها البنيوية في دراسة النص واكتفائها بدراسة العلاقات القائمة على مستوى اللغة، هو ما حدا ببنّيس الى ان يعـرض « للمنهج » الثاني الذي يعارض التحليل البنيوي .

**الثاني** : والمنهج الثاني هذا هو « المنهج» الاجتماعي الجدلي الذي يجد مرتكزه الفكري في الفلسفة الماركسية: بما هي فلسفة مادية تؤكد على العلاقة بين المستوى الثقافي والمستوى الاقتصادي في المجتمع . انطلاقاً من هذا المرتكز يرفض « المنهج» الاجتماعي الجدلي عزل النص واغلاقه على نفسه . ويؤكد لوسيان غولدمان كأبـرز ممثلي هذا المنهج على مبدأين : الاول، كما يقول بنّيس، يبينّ نوعية العلاقة الموجودة بين الفكر والواقع . والثاني، يرى ان للفكر موقعه الطبقي في المجتمع. وهـذا ما يجعل النص الادبي نصاً يحمل رؤية للعالم يتوجـه النقـد ، في تحليلـه، للـكشف عنها ، وبذلك يصبح من مهمة النقد البحث عن هذه **العلاقة** بين النص والواقع الاجتماعي، ثم تحديد الموقع الفكري الذي تنهض منه هذه العلاقة .

حين ننظر في تقديم بنّيس لهذين المنهجين ، نلاحظ نوعاً من التردّد في تسميـة

«الاجتماعية الجدلية» بالمنهج، كما نلاحظ شيئاً من الالتباس في تحديد علاقتها بالبنيوية .

فالكاتب مثلا في كلامه على البنيوية لا يتردد في استعمال كلمة : **منهج**. ودون ان يكون لنا اعتراض على ذلك ، نراه في كلامه على « الاجتماعية الجدلية» يستعمل كلمة **اتجاه** حيناً وكلمة **تيّار** حيناً آخر ( انظر ص ٢١) ، كما يستعمل كلمة **منهج** حيناً ثالثاً ( انظر ص ٢٣) . دون ان يوضح لنا الفرق بين الاتجاه او التيار والمنهج او دون ان يوحي بتعادلهما . . . أضف انه يساوي بين « الاجتماعية الجدلية» وبين « البنيوية التكوينية» حين يقول: « كل منهج اجتماعي جدلي او بنيوي تكويني. . .» ( ص ٢٣) . دون ان يوضح لنا إذا كانت « الاجتماعية الجدلية» ، هي هكذا ، وبشكل عام ، تعني البنيوية التكوينية، وفي مثل هذه الحال ترانا نسأل : هل ان « الاجتماعية الجدلية» لم تكن منهجاً وانها صارت كذلك مع صيرورتها بنيوية تكوينية ( مع غولدمان) ؟ وفي مثل هذه الحال ماذا نقول عن لوكاتش ؟ وهل ان الاجتماعية الجدلية لم تكن معه منهجاً ؟ ما هي علاقة الجدلية بالبنيوية ؟

نعرف أنَّ أبحاث لوكاتش الفكرية النقدية هي التي أسست المنهج الاجتماعي الجدلي ، وان مفهوم « **الوعي الاجتماعي**» في النص الأدبي والصفة او الهوية الطبقية الملازمة له ، هو مفهوم لوكاتشي في الأساس.

ولقد جاءت ابحاث غولدمان ، في ما بعد ، تستند الى ذلك ، لتبرز من جهة ، خاصة التناسق في بنية العمل الأدبي وبين عناصرة، ولتقيم، من جهة ثانية ، مفهوم علاقةالتناظر(Homologie ) بين بنية العمل الادبي وبين البنية الذهنية للفئة الاجتماعية التي يعيد الاديب تركيبها في عمله، وبذلك دلّت على مكمن الملمح الفني الجمالي دون أن يكون ثمة من تناقض بين وجود هذا الملمح وهوية الوعي في النص الأدبي . أي انها حددت لهذا الملمح نوعاً من الاستقلالية يَمْثُل في البنية ويفسر جمالية النص حين لا يكون الوعي فيه ثورياً ، وان كان غولدمان رأى ، في نهاية التحليل، ان الاعمال الادبية **الكبيرة**، هي ما اشتملت على هذين المفهومين وكان الوعي فيها ثورياً .

هذه الالتفاتة السريعة تجعلنا نميل الى أن نرى في « الاجتماعية الجدلية» منهجاً مع لوكاتش وأنها ، وفي تميزهـا مع غولدمـان ، هي ايضـاً منهـج يكتسـب صفـة التكوينية وربما تسمية جديدة . تبقى مسألة علاقة البنيوية بالجدلية ، وهي مسألة تحتاج الى البحث النظري المعمق الذي لا ندعي التعرّض له .

ورغم هذه التسـاؤلات التي يطرحهـا تقـديم بنّيس للبنيوية و « للاجتماعية الجدلية» ، فإن موقفه يبقى واضحاً من هذين المنهجين . فهو كالاجتماعيين الجدليين يرفض ان يكون النص مجرد لغة ، بل يرى انـه ، في ما هو كذلك ، يحمـل رؤية للعالم ، وان هذه الرؤية على علاقة وثيقة بموقع صاحب النص ، او فكره الاجتماعي ، وبوضعيته الثقافية. وهو كالبنيويين يؤكد على اهمية اللغة ويرى ان الرؤية للعالم هي رؤية ماثلة في النص كلغة ، انها النواة فيه ، تتجلّى في ما يحكم بنيته من قوانين ، وتَبْرُز منطقاً تتبَنْيَنَ به عناصر النص . وإن الوصول الى هذه الرؤية لا يكون الا بقراءة لغة النص أي بتحليلهـا بحيث تنـكشف لنـا هيكلية النص فنطـول هذه القوانـين ونستبين تحكّمها به .

على ان أهمية الاخذ او الافادة من هذين المنهجين تتجلى في نظرنا في القدرة على صياغة منهج واحد يستجيب لموقف نقدي معيّن من النص الأدبي ، كما تتجلى في القـدرة على ممارسـة هذا الموقف النقـدي على نص عربـي له خصائصـه التـاريخية والاجتماعية والادبية . وتبقى هذه المقدرة عملاً شخصياً مهما كان حجم الافادة من هذا المنهج او ذاك . ليس المنهج قالباً جاهزاً في حرفيته وتفاصيله ، المنهج مفهوم او مجموعة مفاهيم ، يتطلب ، مجرد تبنيها ، مقدرة شخصية وجهداً ثقافياً هاماً ، كما ان ممارسة هذه المفاهيم ليس مجرد تطبيق ، بل هو اعادة انتاج لها ، قابلة على التبلـور والتميز وخاضعة في تبلورها وتميّزها لعلاقتها بالموقع الفكري الذي منه تمارس ، كما لعلاقتها بموضوعها وبالوضعية الثقافية والاجتماعية التي تشكل حقل ممارستها .

لقد استطاع بنّيس في دراسته للشعر المغربي المعاصر ان يقدم تجربة ، لها ، رغم اعتمادها على هذين المنهجين ، صياغتها المنهجية الخاصة . وهـي وان كانـت ، في

أساسها ، **ممارسة** تجمع بين منهجين ، إلا انها استطاعت ، بتناولها للنص العربي وباطلالة ثقافية جدية على وضعية النقد الحديث وتطوره في العالم الغربي ، ان تنتج طابعاً منهجياً يميزها ، وأن تستبطن مفهوماً خاصاً تعتمده في النظر الى النص الادبي ، وهو بذلك يطرح على نقدنا سعياً جدياً نحو التمنْهج العلمي بتميّز خاص :

**٣ ـ مناقشة دراسة بنيس : أين هو مكمن الجمال في هذا النظام اللغوي الشعري الجديد ؟ .**

يختار بنيس مجموعة نصوص من الشعر المغربي المعاصر موضوعاً لدراسته . تشكل مجموعة النصوص هذه ، بما بينها من علاقة تحدد اختيارها ، نصاً او ، كما يسميها ، متناً .

يقرأ الدارس هذا المتن مقارباً البنية السطحية من الناحية العروضيةواللسانية ، والدلالية . يحلل المتن في بنيته الزمانية والمكانية مستهدفاً كشف قوانينه . وهو في المرحلة الاولى ، اي في مرحلة التحليل هذه ، ينظر في تجليات البنية السطحية للمتن ويصل الى كشف ثلاثة قوانين هي:

- قانون **التجريب** الذي يحكم بنية الزمان والمكان في النص .
- قانون **السقوط والانتظار** الذي يحكم بنية المتتاليات .
- قانون **الغرابة** الذي يحكم البنية البلاغية والمتميّزة بكونها **بلاغة الغموض** .

في المرحلة الثانية يسعى بنّيس ، كما يقول ، « لاعادة تركيب ما فككناه في بنيات دالة اكثر اتساعاً ، لها القدرة على لمّ هذا الشتات في مركز واحد . وهو نفسه البنية العميقة للمتن » ( ص ٢٠٨ ) . وهذا يعني ان مقاربة البنية السطحية وتحليلها والبحث في تجلياتها وكشف قوانينها ، ليس عملاً مقصوداً لذاته ، بل هو خطوة ، على أهميتها وأساسيتها ، موظفة للوصول الى البنية العميقة ومعرفة الرؤية الماثلة فيها .

وإذا كانت مرحلة التحليل تعتمد المنهج البنيوي فيوجهه اللساني فان بنّيس

يستفيد من هذا المنهج في وجهه هذا ليصل من ثم الى ما يحمله النص من رؤية .

تأتي مرحلة التركيب واعادة اللحمة الى ما فُكّك، عملاً سريعاً بالنسبة للمرحلة الاولى ، يتلخص هذا العمل في « تحديد عام لمفهوم البنية العميقة» وفي إظهار « محاور» هذه البنية التي هي القوانين نفسها التي كشفها الباحث في تحليل البنية السطحية اي : ( التجريب. السقوط والانتظار. الغرابة ) . . مما يجعل القارىء يشعر بشيء من عدم الوضوح في نتائج البحث وتحديد مفهوم كشوفاته في النص .

يبقى ان اهم ما يستوقفنا في تحليل بنّيس هنا هو قدرته على تحديد هدف وظّف تحليله له . لقد استطاع بنّيس بالافادة من البنيوية ، ان يعارض المناهج التقليدية وطرق وصولها الى النواة او الرؤية ، تلك الطرق التي غالباً ما اتسمت باطلاق الاحكام وإسقاط الآراء وتقرير الاستنتاجات تقريراً اعتباطياً ، وهو في معارضته مارس أو حاول ان يمارس بديلاً علمياً معقداً . اي تحليلاً مُمَنْهجاً لعناصر النص ولمستوياته منطلقاً من النص كمادة لغوية .

لقد جاء الوصول الى النواة ، في تحليل بنّيس ، بهذه السبل العلمية عملا جدياً ، واضح الهدف . غير ان هذه الممارسة ، على اهمية ما حققته ، وبسبب اقتصارها على الهدف الذي حددته اهملت إمكانية إبراز الخصائص الجمالية للنص التي هي خصائص دلالية في الوقت نفسه ، اي خصائص على علاقة وثيقة بالنواة ، بالرؤية الماثلة في النص ، وربما كانت المكونة لها .

ولا نبالغ اذا قلنا ان النقد الحديث المستند إلى أسس الفكر الماركسي ، الذي يرتكز إليه بنّيس في بحثه والذي يفسر عدم اكتفائه بتحليل البنية السطحية ، وبالتالي توظيف هذا التحليل للوصول الى محاور البنية العميقة ، نقول ان هذا النقد يهتم اكثر فاكثر بتحليل النص الادبي كلغة ويتعمق في تحليله على هذا المستوى مؤكداً على إبراز الخاصية الجمالية وكاشفاً لها كخاصية دلالية أيضاً ( نذكر على سبيل المثال الباحث لوتمان في كتابه المترجم عن اللغة الروسية الى اللغة الفرنسية : La Structure du texte artistique. ed:Gallimard. 1973) ـ ( بنية النص الفني) .

إن الجمالية في النص الأدبي ماثلة في **نظام** التركيب اللغوي للنص اي في بنية تركيب الجمل والمفردات كما في بنية الزمان والمكان التي تولد فضاء النص وتخلق ، للفعل فيه ، مسافة ينمو فيها، وأرضاً يتحقق عليها ، فينسج العلاقات على أكثر من محور تتقاطع وتلتقي وتتصادم وتخلق غنى النص وتعدد إمكانيات الدلالة فيه .

كما يذهب النقد البنيوي ، المستند الى الأسس الفكرية الماركسية، أبعد من ذلك ، فيرى الى هذه الجمالية في **نظام**(Système) البنية نفسها للنص الشعري ـ اي في ما يحكم التركيب فيها من تكرار يفجر المعاني ، ومن معاودة تجدّد هذه المعاني وتنوّع عليها ، ومن توازنات ومعادلات وترادفات تشع بدلالات النص وتنتج إمكانياتها . ويرى إلى هذه الجمالية في المفردات المعجمية وفي الحروف والاصوات وفي ما يولده كل ذلك من « رؤية» ليست بمعزل عن الرؤية التي تحكم اتجاهاً ادبياً في مرحلة تاريخية معينة ، والتي هي بالتالي على علاقة بظروف هذه المرحلة وبالواقع الاجتماعي التاريخي هذا .

فاذا كان هذا هو شأن النقد البنيوي الحديث في مرتكزه الماركسي، واذا كان بنّيس في تأكيده على إقامة العلاقة بين الرؤية في النص الادبي من جهة والواقع الاجتماعي من جهة ثانية ، يعبّر عن مرتكزه الماركسي في النظر إلى النص ، فماذا يعني إهمال بنيس إذاً لهذا الملمح الجمالي الماثل في الدلالة نفسها ؟ وماذ يعني مأخذنا عليه ؟

**في نقطة توضيحية أولى نقول : ان بنّيس حاول ، في الواقع ، ان يصل ، بنتائج تحليلة للبنية السطحية للنص ، الى هذا الملمح الجمالي ، ولكنه في محاولته هذه، قصر هذا الملمح على « التناسق والتفاعل » الذي حكم القوانين الثلاث (التجريب، السقوط والانتظار ، الغرابة ) التي اشرنا اليها أعلاه ، في التقائها في المتن « متمازجة وملتحمة» ( ص ٢٠٨). اي انه أهمل المستوى الدلالي بذاته ونظر في التناسق القائم بين دلالات القوانين الثلاث . الجمالي هنا ليس في تحقق دلالة (التجريب)مثلاً على مستواها اللغوي، بل في تناسقها مع دلالة ( الغرابة) كما مع**

دلالة ( السقوط والانتظار ) . وهذا يجد تفسيره في كون الباحث التزم وبقي ملتزما ، من هذه الناحية ، بالمفهوم الغولدماني لمعنى الجمال في النص ، هذا المفهوم الذي :

هو، أولا ، مفهوم لم يتعرّض للمستوى اللغوي كتركيب ومفردات واصوات وايقاعات وتكرار ،ومعادلات بين هذه المفردات والاصوات في بنياتها الجزئية ، اي لما هو خاص بنظام اللغة في النص الشعري ، الذي يشكل هنا مادة الدراسة في بحث بنّيس .

وهو،ثانياً ،مفهوم بَحَثَ في الرواية وركّز ، بسبب طبيعة مادته ، على عناصر بناء عالم الرواية في تناسقها وتلاحمها . والتناسق هنا يختلف في تجلياته ، عن التناسق في تجلياته في النص الشعري وذلك باختلاف خصائص عناصر كلا النصين وبالنظر في مسألة نظام اللغة في النص الشعري ودوره في انتاج الدلالات ومكامن الجمال فيها .

وفي نقطة توضيحية ثانية نقول : ان بنيس أعار المستوى اللغوي في المتن الذي يدرس شيئاً من الاهتمام ، وذلك في كلامه على « بلاغة الغموض» وخاصة حين تناول بالتحليل مظاهر بنية « بلاغة الغموض» في نصوص الشعراء : عبد الرفيع الجوهري ، بنسالم الدمناتي، عبد الكريم الطبال ، محمد السرغيني وأحمد المجاطي . في تحليله هذا كشف محور « ترابط الاحياء والأشياء » ، واظهر خاصية التركيب للوحدات اللغوية ، كما كشف « طبيعة الربط بين الأدلة والمتتاليات والمقاطع» ، متلمساً الخصائص المميزة لنظام التركيب اللغوي في هذه النصوص الشعرية المعاصرة. وذلك في ضوء نظام اللغة الشعرية العربية السابقة على هذه النصوص المعاصرة ( انظر ص ١٥٧ وما بعد).

إلا ان هذا التحليل على اهميته وريادته ، ورغم إيضاحه عملية التدمير ، التي تحققها لغة النص الشعري المغربي المعاصر مع الشعراء المذكورين اعلاه كنماذج ، لنظام اللغة الشعرية السابقة عليه ، وبالتالي محاولة هذه النصوص بناء نظام لغوي شعري جديد. فان الباحث لم يعط القارىء صورة متكاملة وواضحة عن إمكانيات

هذا النظام اللغوي الشعري المعاصر من حيث مكمن الجمال فيه . وليست إشارة بنيس المبدئية الى الفارق بين نظام الكلام النثري وبين نظام اللغة الشعرية . ولا إيضاحه اهمية هذا الفارق من الناحية المبدئية، بالأمر الكافي لاظهار مكمن الجمال في دلالات اللغة الشعرية .

أضف ان اغفال هذا الامر اوجد تناقضاً عند بنيس بين ما أوصل اليه التحليل لمظاهر بنية « بلاغة الغموض» في النصوص الشعرية ، وبين الرؤية للعالم التي اوصل اليها التحليل لتجليات البنية السطحية والماثلة في البنية العميقة في النص. كيف ؟

إن تحليل اللغة للكشف عن خصائص «بلاغة الغموض» في المتن الشعري المغربي المعاصر ادى بالباحث الى نتيجة عبّر عنها بقوله: « إن المتن الشعري المعاصر بالمغرب ، يؤسس بلاغة الغموض اعتماداً على ابعاد مختلفة ، تسعى جميعها لتفجير الايحاء داخل النص الشعري ، مما اكسبه انفتاحاً يخالف بنية الكلام النثري » ( ص ١٩٨).

ماذا يعني هذا الكلام لبنّيس ؟

يعنى ان نظام التركيب اللغوي في النص الشعري المغربي المعاصر يتميز بقدرته على اختزان دلالات عدة وعلى تفجير وتوليد هذه الدلالات . وبالتالي فان النص الشعري هو نص ذو كثافة معينة وديناميةخاصة . اي ان النص الشعري هو في نظامه اللغوي يتمتع بخاصية الايجاب . ذلك ان الدنيامية في النص هي مكمن جمالي .

غير ان تحليل بنّيس ، كما جاء في فصول أخرى من كتابه ، لمختلف البنيات الجزئية وصولاً إلى البنية العميقة ، أوصله الى الكشف عن « قانون السقوط والانتظار» الذي يحكم هذه البنية والذي هو النواة او الرؤية للعالم في النص . وهذا يعني ان النص الشعري هو في رؤياه ، الماثلة فيه كلغة ، ذو خاصية سلبية. وليس هذا الاستنتاج لنا ، فلقد وصف بنّيس قانون ( السقوط والانتظار) بأنه قانون يتجلّى

في السمات التالية : السلبية ، عدم المبادرة ، واللاحوار . والسلبية ليست مكمناً جمالياً ، هكذا يظهر التناقض في النص وعلى هذين المستويين فيه .

وعليه ، وإضافة الى ما لاحظناه من تناقض بين ما وصل اليه تحليل مظاهر بنية « بلاغة الغموض» وتحليل تجليات البنية السطحية ترانا نسأل :

كيف نرى إلى علاقة هذا النظام اللغوي الشعري ـ الجديد ـ في المتن المغربي المعاصر كنظام تفجيري ، بهذا القانون العام ، قانون ( السقوط والانتظار ) ، الذي يحكم بنية النص في ما هو الرؤية فيه ؟

ثم اذا كانت هذه الرؤية هي بمثابة قانون يحكم بنية النص ، التـي هي بنية لغوية ، فأية دلالات يمكن لهذا النظام اللغوي ان يفجّرها ؟

ما هي علاقة هذه الدلالات بهذه الرؤية ؟

أين نرى إلى الملمح الجمالي هنا ، وهل الجمالي خارج هذا النظام اللغوي وما يفجره من دلالات ؟

نقطة اخيرة نود ان نشير إليها في هذا التناول السريع لكتاب « ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب» ، وهي ان بنيس اوضـح ، في مقدمتـه ، انـه لن يدرس المتـن الشعري كعالم منعزل ، بل إنه ، على احترامه لاستقلالية النص وتبنّي النظرة البنيوية في ذلك ، سوف ينهج في تحليله الى إقامة علاقة مستمرة بين الداخـل ، الـذي هو النص ، وبين الخارج الذي هو البنية الثقافية والواقع الاجتماعي .

والواقع ان بنّيس التزم ، من حيث المبدأ ، بالنهج الذي اوضح وسعى ، منذ الخطوات الاولى لدراسته ، لتحقيق إمكانية اقامة هذه العلاقة . هكذا وظف كل تحليله في القسم الاول للوصول الى « النواة» ممهداً بذلك لاقامـة العـلاقة بينـها (كداخل) وبين الواقع الثقافي والاجتماعي ( كخارج) .

غير أننا نلاحظ ان اقامة هذه العلاقة لم تكن فعلاً مستمراً . ذلك ان الباحث تناول الخارج لا في حضوره في هذا الداخل ، بل تناوله مستقلاً وبمنهج لا يخلو أحياناً

من الوصفية والتقريرية ( وقد ظهر ذلك في الفصل الثالث من الباب الثاني حيث عرض للحدود الخمسة للمجال الشعري) . مما جعل ممارسة مفهوم ـ « البنية النظير» ـ ( وهو مفهوم غولدماني ينظر في العلاقة بين بنية النص الأدبي كنظير(Homologue) للبنية الذهنية للفئة الاجتماعية التي يعيد الاديب تركيبها في عمله )وإقامة الموازاة بين القانون الذي يحكم بنية المتن الشعري من جهة وبين المجال الثقافي الذي ينتمي اليه الشعراء من جهة ثانية تتسم ـ أي هذه الممارسة ـ بالميكانيكية أحياناً .

نقول هذا ، ونقول في الوقت نفسه :

لقد كان مهماً ان يكشف بنّيس أن القانون الذي يحكم البنيتين: بنية المتن الشعري وبنية المجال الثقافي هو قانون واحد . ففي هذا الكشف ظهرت العلاقة الخفية بين هوية المجال الثقافي للشعراء وبين ما يحكم نصوصهم من رؤية ، وبان الأثر البالغ المتحكم بالنص ، ووضح مكمنٌ للداء ومنطلق للتغيير .

وهذا يجعلنا نقول ختاماً : إن دراسة بنيس دراسة رائدة نحتاجها ، وهي في ريادتها تميّزت بفكر يصوغ منهجاً جديداً لنقدنا . ولقد تجلى تميز هذا الفكر، لا في ممارسة النقد تحليلاً غنياً يخوض مجالات ما زالت بكراً في هذا النوع من الدراسة العربية وحسب ، بل أيضاً في النظر الى البنية الثقافية في المجتمع كبنية محكومة بالصراع فيها ، وبالتالي بفكر قادر على ان يرى ان « قانون السقوط والانتظار» يعبر عن وضعية ثقافية معينة في هذه البنية ، هي وضعية البرجوازية الصغيرة التي ينتمي اليها ـ كما اظهرت دراسة بنّيس ـ الشعراء المغاربة أصحاب المتن ، موضوع البحث .

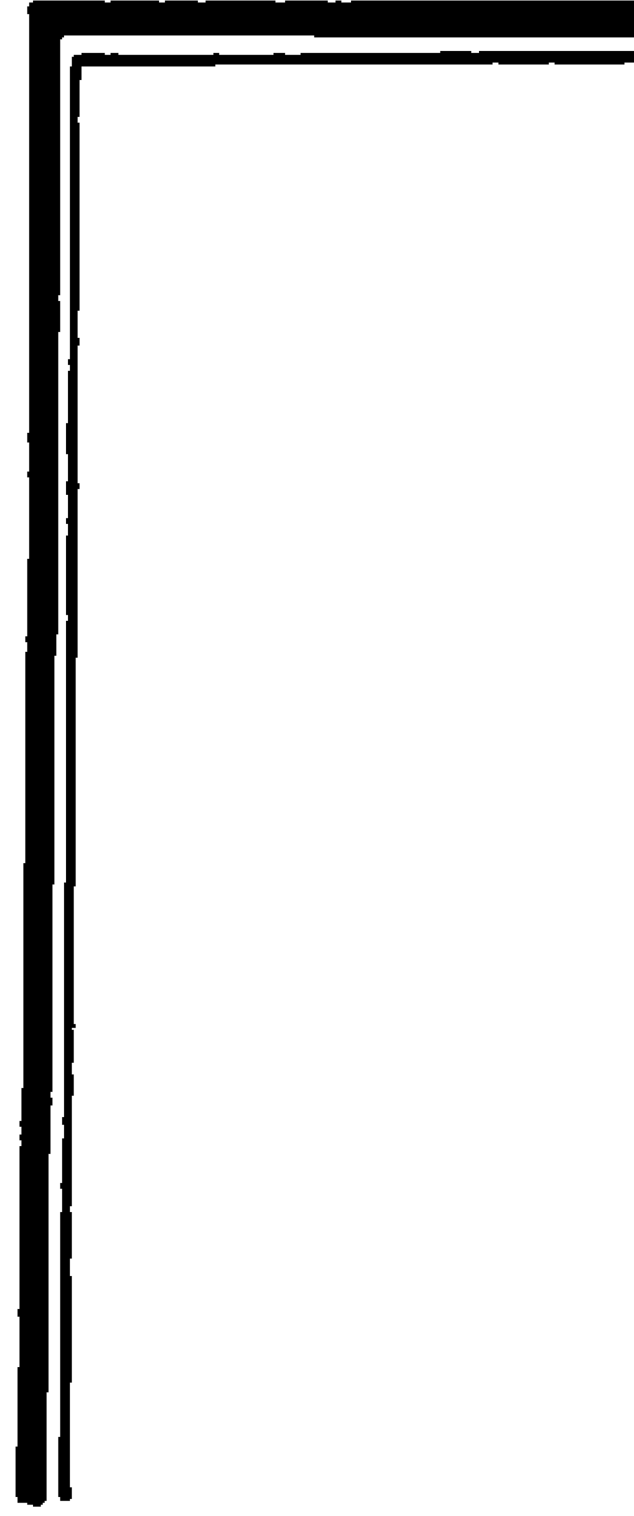
من هنا أمكن بنّيس أن يطلق رؤية مستقبلية تحدد ، كما يقول، « الاشكالية الرئيسية المطروحة على هذه الممارسة الشعرية» ، وتشير ضمناً الى « كيفية الانتقال من بنية السقوط والانتظار الى محاولة اكتساب بنية ارقى لها طابع التأسيس والمواجهة حتى يصبح الشعر رائداً لما يسميه غرامشي بالكتلة التاريخية ذات المصلحة في التغيير» (ص ٣٩١) .

إن بنية « السقوط والانتظار» هي « بنية الهزيمة نفسها» ( ص ٣٧٨) وهي ، في ما هي كذلك ، ليست ، حسب قول بنيس وحسب الفكر الماركسي ، بنية الواقع المغربي الثقافي والاجتماعي .

إن بنية هذا الواقع الاجتماعي والثقافي هي بنية واقع لصراع ملموس . اي انها ليست بنية الكل الواحد المتماثل نبذاته . وبذلك يرى الباحث ان الشعر المغربي المعاصر هو شعر قاصر عن قراءة الواقع في حقيقته اي في صراعه . انه شعر يقرأ جانباً واحداً في هذا الواقع ، او طرفاً واحداً فيه . وهو اذ يقرأ الواقع كذلك يقرأه في لا صراعيته اي في لا واقعه .

بهذا يضعنا الباحث ، كما يضع الشعراء ، امام تطلع لشعر بديل قادر على قراءة الواقع في حقيقته أي في صراعه ، ويحملنا على ان نعي ان هذا التطلع لشعر بديل لا بد ان يطال الثقافة التي تنتج هذا الشعر.

# القسم الثالث



## النقد والتجريب . دراسات نصية

## الموقع الفكري وأثره في توليد دلالات النص
## دراسة لقصيدة «تحت جدارية فائق حسن» لسعدي يوسف

**نص القصيدة:**

تطير الحمامات في ساحة الطيران. البنادق تتبعها ،
وتطير الحمامات. تسقط دافئة فوق أذرع من جلسوا
وجه الصبي الذي ليس يؤكل ميتاً ، ووجه النبيّ.
في الرصيف يبيعون أذرعهم . للحمامة وجهان :
الذي تتأكّله خطوة في السماء الغربية.
واذ يقف الناس في ساحة الطيران جلوساً، يبيعون
أذرعهم : سيدي قد بنيتُ العماراتِ . . . اعرفُ
كل مداخلها ، وصبغتُ الملاهي . . . اعرف ما يجذب الراقصين
اليها ، ورمَّمت مستشفيات المدينة . . . اعرفُ
حتى مشارحها ، سيدي . . لم لا تشتري ؟ ان كفي
غريبة .
ـ أجسّ ذراعك ؟
ـ يا سيدي جسَّها . . .
ـ أمس . . أين اشتغلتَ ؟

ـ ٢
تطير الحمامات في ساحة الطيران . . وعينا المقاول

تتجهان الى الاذرع المستفزة. يدخل شخصان
سيارة النقل . . ثم يدور المحرك، ينفث في ساحةِ
الطيران دخاناً ثقيلاً . . . ويترك بين الحمائم والشجر.
المتيبس رائحة من شواء غريبهْ.

يقول المقاول : نرجع بعد الغروب .
تقول الحمامة : أهجع بعد الغروب.
يقول المغني : بلادي . . لماذا يظل الغروبْ.

- ٣

تطير الحمامات في ساحة الطيران . تريد جداراً لها
ليس تبلغ منه البنادق ، أو شجراً للهديل القديم . .
ارتفعنا معاً في سماء الحمائم ، صغنا من الحجر
المتألق وجه الجدار، انتقيناه جزءا فجزءا ،
وقلنا لسعف النخيل وللسنبل الرطب : هذا أوانُ
الدموع التي تضحك الشمس فيها ، وهذا أوانُ
الرحيل الى المدن المقبلة .
ولكننا يا بلاد البنادق كنا صغاراً، فلم نلتفت
لآله الجنود، ولم نلتفت للحقائب مثقلة . . . نحن
كنا صغاراً . . . اقمنا جداراً ونمنا على مضض ،
والحمامات خافقة في الهزيع الأخير . لماذا تظلين
خافقة ؟ قد بنينا ملاذاً لنا ، وغصوناً تنامين فيها ، ونحن هنا في
الرصيفِ ـ المقاولُ يأتي . .
ويأتي آله الجنود . . وتهوي على الوطن المقصلة.

- ٤

تطير الحمامات مذبوحة. دمها الاسود النزر يسقط

فوق الجدار الذي قد بنيناه، يسقط مختلطاً بالرصاص،
وفي ساحة الطيران تدور المدافع محمولة . . . شاحناتُ
المقاول كانت تطاردنا والمدافع محمولة . . . يا بلاد البنادق
ان الحمامات مذبوحة ، والجدار الذي قد بنيناه
بيتاً وغصناً ، ينز دماً اسوداً ، ويهز يداً مثقلة .

يقول المقاول: جئنا لنبقى
تقول الحمامة: هل قال حقا ؟
يقول النقابي : ان السواعد أبقى

تعبنا : زماناً نلمّ دماء الحمائم ، نرسم في السر أجنحة ،
ثم نطلقها في القرى . . يا زمان الجذور الذي ما انقطعتَ
وما انقطعتْ عنك تلك الجذور هنا نحن في ساحة الطيران
وقوف أمام الجدار، نرممه قطعة قطعة ، حجراً حجرا
ونمسِّد اذرعنا. . يا زمان الجذور انتظرنا طويلا،
وها نحن نبني على هاجس الروح مملكة فاضلة.
ويبقى لنا أن نحبَّ وان لا نحب. كرهنا كثيراً ، كرهنا حقيقتنا
والوجوه الاليفة. . حتى الجدار الذي قد بنيناه يوماً كرهناه ،
ويبقى لنا ان نحب وان لا نحب . انتهينا الى البدء ، يا وطناً
ظل ينزف أبناءه بين ( . . . ) والماء والعجلات السريعة
يا وطني . . لم يعد لي سوى ان أحبَّ ، وان لا احب، وبينهما
الطلقة الماثلة .

تباركت يا وطني . . ان كل الوجوه التي غيبت بين ( . . . )
والماء والعجلات السريعة . . . ما غادرتك ، وما غادرتْ
منك غير عذاباتها . . . وطني: زهرة للقتيل، واخرى
لطفل القتيل ، وثالثة للمقيمين تحت الجدار . .

٥ ـ

تطير الحمامات في ساحة الطيران . ارتفعنا معا . .
في سماء الحمائم . قلنا لسعف النخيل وللسنبل الرطب:
هذا اوان الدموع التي تضحك الشمس فيها ، وهذا
اوان الرحيل الى المدن الفاضلة.
يقول المناضل: إنَّا سنبني المدينة.
تقول الحمامة : لكنني في المدينة .
تقول المسيرة : دربي الى شرفات المدينة .

**سعدي يوسف (١٧/ ٧/ ١٩٧٣)**
نشرت في « الاعمال الشعرية» بعنوان
« قصيدة للجبهة : تحت جدارية فائق حسن»

. . . في اختيار النص :

■ لماذا يختار الناقد هذه القصيدة موضوعاً لقراءته ولا يختار تلك ؟ او لماذا يختار نصا لهذا الشاعر او لهذا الاديب يقرأه ولا يختار لذاك ؟

قد يكون الاختيار دعوة يحملها النص للناقد . دعوة تعبر عن غنى النص ، عن قدرته في ان يفسح مجالا لنشاط الناقد الفكري بما هو نشاط يحاول ان يكون منتجا في ميدانه .

الاختيار بهذا المعنى خطوة أولى ، يدخل الناقد فيها في **علاقة** تراءٍ داخلي مع النص . فالناقد احياناً ليس هو الذي يرى النص ، بل ان النص احيانـاً يرى الى الناقد فيدعوه .

وقد يكون الالتقاء مع النص مجرد صدفة ، الا ان علاقة الترائي الداخلي بين النص والناقد تنهض على مقومات ثقافية للنشاط الفكري عند الناقد من جهة وفي النص من جهة ثانية . كما تنهض، في لحظة من لحظاتها ، على ما قد يشي به النص

من امور فنية تدفع بالناقد الى مزيد من التبصر في النص والغوص فيه . وقد يتابع النص استهواءه لنشاط الناقد.وقد يفشل. كما قد يكون للناقد قدرة على الاستمرار في الذهاب عميقاً مع هذا الاستهواء وقد يفشل . ويبقى الاختيار خطوة اولى تومىء الى علاقة التراثي الداخلي هذه التي لا تعني بالضرورة علاقة توافق بين النص والناقد او بين رؤيتيهما والتي لا تعني ايضاً علاقة تضاد . ليست علاقة التراثي الداخلي انحيازاً للنص يقابله موقف آخر مناهض له . اي انها ليست موقفاً جاهزاً . سواء أكان هذا الموقف مع النص او ضده . بل هي التقاء ، حضور، وقدرة على الرؤية متحررة من التسلط، من تسلط الناقد على النص او تسلط النص على الناقد . انها دخول في حركة استبانه للنص ، في حركة قول نقدي له .

بهذا المعنى تدعونا قصيدة سعدي يوسف : « قصيدة للجبهة تحت جدارية فائق حسن» الى قراءتها . وليس من شك لدينا في ان ثمة قصائد اخرى لسعدي يوسف تحمل مثل هذه الدعوة ، كما ان هناك قصائد عدة لعدد من شعرائنا المحدثين تدعونا ايضاً الى قراءتها . ثمة قصائد ما زالت ارضاً بكراً عامرة بحاجتها لان تقرأ، لأن تصبح أليفة ، لان نرى نسغها وينسرب في سدى نسيجنا الثقافي ولحمته. غير ان ما يجعل قراءة هذه القصائد امراً ليس بالسهولة المتوخاة هو واقع النقد عندنا . وهو نقد ما زال يحاول في مثل هذه القراءات وغيرها ان يتمنهج . وهو في محاولته هذه لا بد ان يستعين ـ كما يستعين كل نشاط فكري ـ بنشاطات الفكر في حقوله الاخرى ، غير ان هذه الحقول ، في نشاطنا الفكري، لا تقدم بعد شيئاً مهما للنشاط الفكري في حقل النقد .

لا نقول هذا لنرمي بالمشكلة النقدية على عاتق النشاطات الفكرية الاخرى . فنحن هنا لسنا في مجال البحث الحقوقي ، انما نقول هذا لنؤكد امراً واحداً وهو ان مشكلة النقد ليست معزولة عن مشكلة الفكر عندنا ، بل ان مشكلة النقد هي مشكلة هذا الفكر او هي وجه من وجوهها .

هذا يعني ان قراءة قصيدة ليس مشكلة ادبية بل مشكلة نقدية ، وحتى حين

تكون المشكلة النقدية مستندة الى مشكلة في الانتاج الادبي نفسه ، فانه يبقى على النقد ان يكشف هذه المشكلة في هذا النتاج ، والا بقي النقد هامشياً وتخلى عن تدخله في تحديد مسيرة الادب التاريخية وفي كشف قيمه الجمالية الفنية.

لن نذهب بعيداً في الكلام على هذا الموضوع ، فنحن هنا لسنا في صدد الحديث عن مشاكل النقد عندنا . ما يهمنا هو الاشارة الى ان محاولة التمنهج النقدي القائمة في القراءة الشعرية او الادبية وبها ، تشكل عاملاً هاماً من عوامل الاختيار للنص موضوع القراءة . ولربما كان لهذا الاختيار دوره في بلورة هذه التمنهج وفي تحديد منحاه . ولربما كان هذا الاختيار مجرد مؤشر الى المقومات الثقافية لهذا التمنهج ولتحدداته المتوقعة .

نقرأ قصيدة: « تحت جدارية فائق حسن» لنرى اول ما نرى منها بناء ينهض امامنا فنيا مشغولا ، بناء لا يهمله اهتمام فني ، ولا يسقط، هذا الاهتمام ، في القصدية والافتعال. توهمنا هذه القصيدة، في بنائها ، بالبساطة ، وتشعرنا ، في الوقت نفسه ، بعالمها الغني الواسع . تدعونا الى الاسترسال في ايقاعها ، الى الدخول في انتظامه، وتدفعنا ايضاً الى ان نقف منها على مسافة لننظر فيها بوعينا وعقلنا . تحملنا اليها وكأنها تخشى ان نمحى فيها فتتركنا نزداد احساساً بأنفسنا وبموقعنا في عالمنا الذي نعيش . ندخلها كما ندخل اي شعر يمتعنا وننتهي من قراءتها ولا ننتهي . ننتهي منها لنبدأ متعة الاحساس والوعي بشيء كنا لا نحسّه ولا نراه، أو بشيء كنا لا نحسه ولا نراه بهذا العمق ، بهذا الكلي فينا . انه الفني يترك بصماته على الذاكرة ، يوشح القلب بلونه ، ولكنه يوقظ الفكر ايضاً .

**في بناء القصيدة :**

**التكرار والتمفصل في حركة نمو القصيدة**

هذا البناء الذي ينهض امامنا هو بناء لغوي ، ولكنه في نهوضه ، في حركة نموه محكوم بحركة نمو زمن الواقع وصداميته .

نقارب هذا البناء باحثين عن هذه الحركة وعن المنطق الذي يحكمها ، عن

آليتها التي بها ينبني زمن القصيدة وتنهض بنيتها اللغوية . نرى الى هذه الحركة .

في تمفصلها الذي يتخذ في القصيدة شكل مقاطع يحددها فعل « تطير» الذي يشكل تكراره فاصلة زمنية في حركة نمو القصيدة. كأن فعل التحليق يتعرض لخلخلة، لتكسر . . . فيأتي التكرار ليستمر به . . التكرار في موقعه هذا فاصلة، منها يعاود الطيران استمراره . والفاصلة هذه لا تؤدي وظيفة الانقطاع، بل وظيفة الاستمرار لزمن هذا الفعل، او لزمن فاعليته ونموه، وهي تشير ايضاً، وفي الوقت نفسه ، الى عائق يعترض حركة هذا الفعل ، ويعطل زمن نموه .

نتبين ذلك في مطالع المقاطع التالية :

١ ـ تطير الحمامات في ساحة الطيران . . البنادق تتبعها ،

٢ ـ تطير الحمامات في ساحة الطيران . . وعينا المقاول تتجهان الى الاذرع المستفزة[1] .

٣ ـ تطير الحمامات في ساحة الطيران . . تريد جدارا لها ليس تبلغ منه البنادق.

٤ ـ تطير الحمامات مذبوحة . . دمها الاسود النزر يسقط فوق الجدار الذي قد بنيناه.

٥ ـ تطير الحمامات في ساحة الطيران . . ارتفعنا معا . .

في المطالع الخمسة نلاحظ ان ما يتكرر هو فعل « تطير » وفاعله « الحمامات » ( تطير الحمامات ) . هذه الجملة البسيطة هي وحدها التي تتكرر لتفيد عن معنى **التحليق كحركة بسيطة عادية صافية .**

في المقطع الأول والثاني والثالث يلي هذه الجملة ظرف مكاني ( ساحة ) مضاف الى مصدر ( الطيران ) يُعرّف بهوية الفاعلية التي تمارس على هذا المكان ،

---

١ ـ غيرنا هنا في شكل كتابة هذا البيت بهدف اظهار التكرار بوضوح اكثر لعين القارىء وكذلك فعلنا في كتابة مطلع المقطع الثالث والرابع .

« ساحة الطيران » . مكان التحليق . المكان الطبيعي الذي يمارس عليه فعل الطيران . المكان هو مكان هذا الفعل ، وهو مكان من يطير ، من يقوم بهذا الفعل ، ومع هذا لم يقل الشاعر تطير الحمامات في ساحتها ، بل قال في « ساحة الطيران » ، وبذلك جعل انتساب الساحة للحمامات لا يقوم على مستوى اللغة او على مستوى الاعراب فيها ، بل في علاقة داخلية بين الفعل ومكان تحققه : تموت فاعلية الطيران دون مكان . المكان او « ساحة الطيران » هو ضرورة زمنها ، وزمنها هو حركتها ونموها . . . اضف ان الشاعر حين اقام هذه العلاقة بين الفعل ( لا الفاعل ) ومكان تحققه ، اي بين تطير والساحة ، لا بين الحمامات وهذه الساحة ، انما جعل المكان مكانا للطيران وليس للحمامات ، وبذلك منحه صفة العمومية ، جعله مكانا لكل طيران وليس فقط لطيران الحمامات . اي جعله مكانا عاما ودعاه ساحة ولم يدعه سماء او فضاء . والساحة مكان شعبي عام يلتقي فيه ابناء الوطن . هكذا مهد الشاعر الى ما سوف يشحن به طيران الحمامات من معنى رمزي ، واسس للتناسق بين مختلف مكونات عالم القصيدة ، كما سنرى فيما بعد .

في المقطع الرابع تتكرر هذه الجملة البسيطة « تطير الحمامات » ، ومع هذا الطيران وفيه تغيب « ساحة الطيران » ، ويبدو ان زمن التحليق ، زمن « تطير الحمامات » المتكرر ، هو الان زمن آخر . ان حدثاً ما ( الذبح ) طرأ على فاعل تطير ( الحمامات ) . ان تكرار فعل تطير في عبارته الجديدة ( تطير الحمامات مذبوحة ) يضيء هدفا تكرر من اجله الطيران في المقطع الثالث ( تطير الحمامات . . . تريد جداراً لها ) . هذا الهدف يوحي بتناقض في فاعلية الطيران ، بارتداد في حركته يؤدي الى السكون : تطير الحمامات كي لا تطير ، كي تقف .

تطير الحمامات ← تقف

إلا أنه وفي ضوء التكرار الوارد في المقطع الرابع وفي شكله ( تطير الحمامات مذبوحة ) ينكشف هذا التناقض على حقيقته ، انه فعل وقاية وحرص على فاعلية الطيران . انه استشراف لا يسقط الواقع ، ويترجم نفسه بهذا الشكل :

تطير الحمامات ← تقف ← لتطير

وبذلك يبدو التكرار حركة أساسية في الحفاظ على بنية عالم الحمامات . وهو في المقطع الرابع استمرار يواجه حركة تعطل زمنه المادي ، زمنه كممارسة . تتجلى اشارة التعطيل في كلمة « مذبوحة » الصفة التي وقع عليها الفعل وصارت حالة . كما تتجلى في غياب « ساحة الطيران » مع استمرار « تطير الحمامات » .

« تطير الحمامات » ←

« تطير الحمامات مذبوحة » .

فأين تطير الحمامات ؟ وهل تطير الحمامات ؟

تطير الحمامات الآن في فضاء أحمر ، في ساحة الدم . تطير في فضاء حالة جديدة . تطير في ايحاءات التعبير ( تطير الحمامات مذبوحة ) وقد خرج عن معادله اللغوي المألوف وشحن بأبعاد رمزية . ان خروج التعبير عن مألوفه محكوم بمنطق يرى الى حركة خارج زمنها المادي ، يراها في سيرورتها ، يراها في صراعها مع الحدث ( الذبح ) الذي أصابها ، وفي موقفها من حركة هذا الحدث . هذا المنطق هو نفسه الذي يحكم تمفصل حركة تكرار فعل الطيران ونموه بنمو القصيدة ونموها به .

إن الحمامات المذبوحة لا تطير . ان فعل تطير لم يعد يعني لغته الأولى ، لقد انزاح عن مستواه واكتسب في هذا التركيب الشعري دلالة اخرى . انتج لغة أخرى . وهذا الانتاج الجديد للغة ينتظم في الآلية نفسها التي يتكرر بها هذا الفعل في المطالع المذكورة . هذا التكرار يشكل نمطاً مميزاً لعملية نمو الفعل الخاصة في القصيدة . ان انتاج هذه اللغة الأخرى هو صيرورة هذه الآلية التي لا تتمثل في هذا التكرار ولا في هذه المطالع وحسب ، بل في نسيج العلاقات في القصيدة ككل : العلاقات القائمة بين الحركات في القصيدة ، والعلاقات بين مكونات عالم هذه الحركات . العلاقات بين فاعليات مكونات هذا العالم . . .

يأتي التكرار في المقطع الرابع فاصلة زمنية حادة في حركة زمن فعل الطيران .

فاصلة تتغير عندها دلالة الفعل . يخرج هذا الفعل من زمن حقيقته ليدخل في زمن آخر ، في زمن يوحي بوهمه ( فحين تكون الحمامات مذبوحة ، لا تطير ) . ولكن هذا الوهم في حركة هذا الفعل ، هذا الوهم الذي يحمله هذا التعبير أو هذه الصورة الشعرية ـ صورة تطير الحمامات مذبوحة ـ ينهض على حقيقة اخرى ، هي التناقض القائم بين حركة الطيران وحركة البنادق .

في ضوء هذا التناقض الذي يتحدد ـ كما سنرى ـ كتناقض **تناحري** ، ينكشف الوهم عن معنى حلمي ، عن احتمال ، عن استشراف يتجذر في رؤية واعية لهذا التناقض ، أو في ادراك عميق للأساسي فيه . الصورة الشعرية المولودة لغة ، تولد في هذا الرحم الادراكي ، ويطول ما تتفجر به من احتمالات عمق هذا الرحم . الادراك هذا حضور يغيب في الشعر ، لأن حضور الشعر هو في غياب هذا الادراك . والنقد هو الذي يكشف عن حضور هذا الادراك ، يبحث عنه في غيابه ، في بعده . وهو حين يكون حاضراً ، حين يقفز حضوره الى الواجهة ويتسطح لا يعود يستلزم بحثاً أو نقداً . ان غيابه الذي هو ضرورة الشعر هو ايضاً ضرورة الفعالية النقدية الا اذا فهمنا بالنقد وصفاً سطحياً يكرر النص .

يبحث النقد عن هذا الادراك في تبنين اللغة شعراً أو ادباً ، ويبحث عنه منطقاً يحكم هذا التبنين ويشكل آليته .

في مطلع المقطع الخامس تتكرر العبارة كما وردت في مطالع المقاطع الثلاثة الأولى ، تعاود صيغتها ، تعاود فاعليتها في مكانها ( ساحة الطيران ) دون ان تعاود زمنها وتتماثل به . فالزمن هذا هو الآن زمن الارتفاع الجماعي في سماء الحمائم ( ارتفعنا معاً . . في سماء الحمائم ) .

التكرار يولد هذا الزمن ، ينتج نموه . ونمو هذا الزمن هو الذي يضيء منطق هذا التكرار ، ويجعل التعبير المتماثل بذاته لغة ، مختلفاً بدلالته لغة .

## في بنية القصيدة :

### ١ ـ حركتا القصيدة الأساسيتان :

حتى الآن حاولنا ان نظهر تمفصل حركة الطيران في حركة نموها ولم نر الى عالم هذه الحركة الذي كانت تنمو فيه ، الى العلاقات التي كانت تنبني في رحاب هذا العالم ، الى الطابع الصدامي التناحري الذي اتخذته في حركة نموه هذا . ان رؤية هذا العالم تدفعنا الى النظر في بنية القصيدة أو في ما ينهض بها من حركات .

تشكل حركة الطيران حركة اولى في البنية التي تنهض بها القصيدة .

تشكل حركة البنادق حركة ثانية في هذه البنية[1] .

تبدو الحركة الأولى في الجملة الأولى من القصيدة هي الحركة الأصل . الجملة هذه ( تطير الحمامات في ساحة الطيران ) مصاغة باقتصاد كلي ، وببساطة هي بساطة الابلاغ المحكم . كأنها مجرد اخبار لا تريد ان تقول سوى هذا العادي ، البسيط الملاصق لواقعه ، ولا تريد ان توحي الا بهذا القائم والحاضر المستمر ( صيغة تطير تفيد معنى الحاضر المستمر ) الذي لم يتكرر بعد ، أي الذي يستمر ، لا بتكراره ، بل بصيغته : ان فعل تطير الذي تبدأ به القصيدة حركتها هو فعل تمارسه الحمامات كفعل عادي ، في مكانه العادي ( ساحة الطيران ) وبالتالي فهو مستمر بحكم عاديته هذه . الطيران هنا ما زال مجرد تحليق في هذا الفضاء القائم بين الأرض والسماء . والعبارة التي تبدأ بها القصيدة لم تكتسب بعد أية شحنة رمزية . انها ملاصقة لواقعها كأنها مجرد لقطة فوتوغرافية لسرب من الحمام يحلق في ساحة الطيران ممارساً هوايته . اللغة هنا ابلاغ ولا مسافة بين الدال والمدلول ، لا انزياح عن المعنى الاصطلاحي للتعبير ، ولا فجوة للحلم الشعري .

---

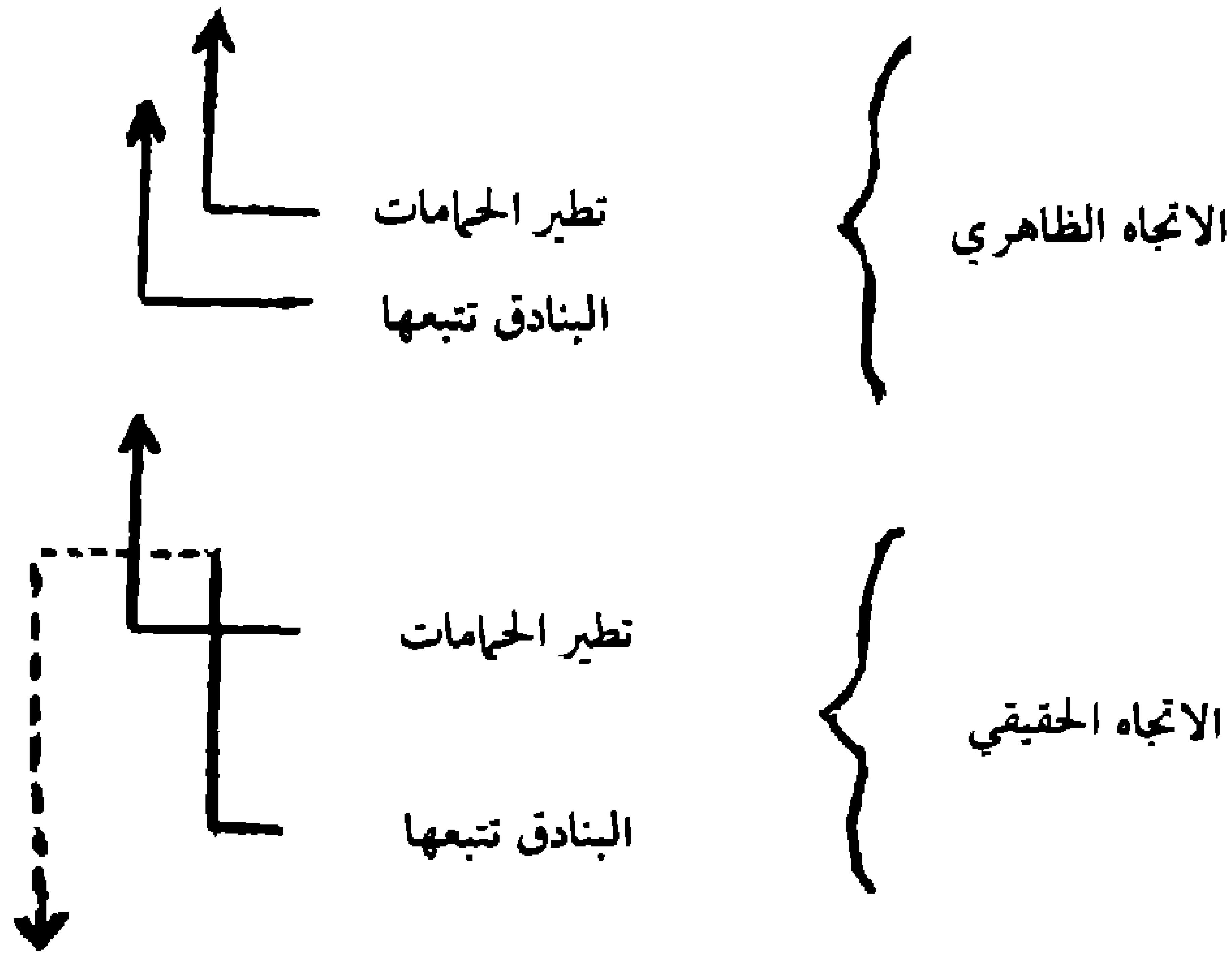
(١) نسبنا الحركة الأولى لفعل الطيران في حين نسبنا الحركة الثانية للبنادق اي للفاعل ، وقد فعلنا ذلك عن قصد لأنه ليس لحركة البنادق فعل يميزها في مطلع القصيدة ، ان فعلها هو اللحاق ( تتبع ) وبالتالي فإن حركتها تتميز هنا بفاعلها ، أي بما هي ( البنادق ) .

تبدو الحركة الثانية ، حركة البنادق ، حركة فعل دخيل . البنادق لا تطير ومع هذا تدخل ساحة الطيران ، « تتبع » الحمامات . توحي حركة البنادق بايقاع ضدي ليس مصدره الفعل « تتبع » . حين نقول مثلاً يتبع زيد عمراً ، إنما نعني سار وراءه ليلحق به ، وهذا لا يفيد بالضرورة قصداً ضدياً في حركة فعل اللحاق . الايقاع الضدي هنا مصدره الفاعل ( البنادق ) . البنادق ، كما قلنا ، لا تطير ، ومع ذلك « تتبع » الحمامات في حركة طيرانها . مع هذا الفاعل وفي هذا التركيب تتغير دلالة فعل « تتبع » . يصير الهدف من فعل « تتبع » هو معناه :

تتبع = تقتل .

كما يتغير الاتجاه الظاهري لهذه الحركة الثانية الذي هو دخول في ساحة الطيران واتجاه نحو التحليق ، وينكشف عن حقيقته كاتجاه عكس التحليق .

نوضح ذلك في الرسم التالي :




هكذا تبرز هوية الفاعل ( البنادق ) كأمر مهم في تحديد طبيعة العلاقة بين الحركتين كعلاقة اعتداء لن تلبث ان تتخذ طابعاً صدامياً على امتداد القصيدة .

تتميز هذه الصدامية بما يلي :

أ ـ **بأنها** لا تولد في الحركة الأولى أو بها . أي انها ليست صدامية داخلية تولدت عن فعل الطيران نفسه كأن يعبّر هذا الفعل عن رغبة حركته في التجاوز الصيروري ، أي في الذهاب نحو الأعالي وفي المدى الواسع البعيد ، ويعاني بالتالي من صدامية ما مع ذاته ، مع قدرته .

ب ـ **بأنها** ليست وليدة فاعلية ما بين الحركتين . ان لهذه العلاقة في طابعها الصدامي نقطة انطلاق أو مرتكزاً يتصف بالاعتداء ويتمثل في الحركة الثانية . ذلك ان هذه الحركة ( الثانية ) لا تستهدف في الحقيقة ، وليس من طبيعة فاعلها ان يستهدف ، اقامة علاقة مع الحركة الأولى . انها **حركة بديل** . وما العلاقة التي استمرت بين الحركتين إلا علاقة انتجها استمرار الحركة الأولى ، ومقاومة فعل الطيران لفعل القتل الذي جاءت تمارسه الحركة الثانية .

في هذا الضوء يتكشف تكرار فعل الطيران كفاعلية صمود لا تتماثل بذاتها ، بل تنمو في الزمن . ولكن هل نستنتج من ذلك ان نموها في الزمن رهن بوجود هذه الحركة الثانية ؟ طبعاً لا . فالطيران فاعلية دائمة وقد تنمو في الزمن دون ان تتكرر بهذا المعنى للتكرار ، أو قد يكون تكرارها ذا طابع آخر يميزها في زمنها الخاص بها ، ان **طابعها** الصدامي أو **طابع** نموها ، وليس نموها ، هو المحدد بهذه العلاقة بين الحركتين .

ج ـ **ان هذه الصدامية هي وليدة علاقة بين حركتين متناقضتين في طبيعتهما** ، في **جوهرهما** . أو هما كذلك في الفكر الذي يرى اليهما . ولذلك فإن العلاقة بين الحركتين : حركة الطيران وحركة البنادق تنتج **حركة تناقض تناحري** هي نفسها حركة نمو القصيدة وانبنائها .

في ضوء هذا التناقض بين **طبيعة** الحركتين نستطيع ان نفهم الأمور التالية :

ـ ان تبدأ القصيدة بالحركة الأولى وان يوحي الطيران بهذا الايقاع الحاضر العادي والمستمر . فالحركة الأولى هي الأصل والطيران هو طبيعتها .

- ان تقوم العلاقة بين فاعل الطيران ( الحمامات ) والمكان ( الساحة ) لا على أساس الملكية الحقوقية بل على اساس الانتماء الطبيعي : فالساحة ليست ملك الحمامات بل هي ساحة الطيران . ثمة علاقة ارتباط داخلي أو تلازم عضوي بين الفاعلية ومكان تحققها ، أي بين زمانها والمكان الذي ينمو فيه . ان كل اعتداء على هذه الفاعلية أو قتل لها هو ايضاً اعتداء على هذا المكان وقتل له . ان قتل ابناء الوطن هو ايضاً قتل للوطن .

- ان تأتي العبارة الأولى ( تطير الحمامات في ساحة الطيران ) بهذا الاقتصاد اللغوي ، وبهذا التكامل في الدلالة بحيث تنتهي هذه العبارة في مطالع المقاطع الخمس ( ما عدا المقطع الرابع حيث يطرأ تغير جزئي عليها ) بعلامة وقف . وكأن كل شيء تكامل فيها وانتهى عند حدود عالمها . أو كأن هذه العبارة حين استقلت بدلالتها ، أفادت عن هذا التكامل الايقاعي لحركة عالم يبقى في بساطة ما يظهر منه ، جوهراً مشحوناً بأكثر من احتمال . ان قدرة هذه العبارة على الترميز قائمة في غياب هذا الترميز وفي حضور القصيدة ككل . توهم هذه العبارة ببساطتها ، بالتصاقها بواقعها ، بمدلولها الذي تحمل ، حتى الشفافية والالتباس ، ولكنها ، في حضورها في القصيدة تشي بمخزونها وتفضح بساطتها .

- ان تأتي الحركة الثانية مباشرة بعد هذه العبارة الأولى البسيطة والمقتصدة . وكأن علامة الوقف ، التي تنتهي عندها العبارة الأولى وتبدأ بعدها الحركة الثانية ، فاصل حاد يشير الى هذا **القطع** بين الحركتين والى هذا الاختلاف **الجوهري** بينهما .

يتمثل هذا الاختلاف في التركيب اللغوي :

تبدأ الجملة الأولى بفعل **تطير** ← تأكيد على **الفاعلية** .

تبدأ الجملة الثانية بالفاعل**البنادق** ← تأكيد على **الفاعل** = المبتدأ .

توضيحاً لمعنى هذا الاختلاف وأهميته نقارن بين التراكيب التالية :

**ـ تطير الحمامات في ساحة الطيران . البنادق تتبعها :**

في هذا التركيب تحديد فوري لهوية الحركة الثانية التي يحملها المبتدأ ـ الفاعل ( البنادق ) . التحديد الفوري يأتي بعد هذا التكامل الذي تتمتع به الحركة الأولى ، وبعد علامة الوقف التي تشير الى هذا التكامل . الفاعلية التي يدل عليها فعل ( تتبع ) لم تعد مهمة . البنادق نفسها تدل على الفاعلية الحقيقية للحركة الثانية .

**ـ تطير الحمامات في ساحة الطيران . تتبعها البنادق**

ان تقديم الفعل ( تتبعها ) ، في هذا التركيب ، على الفاعل ـ المبتدأ في الجملة الثانية ، يوحي بعطف هذا الفعل على فعل تطير ( تطير الحمامات تتبعها . . ) ، ويوهم بقاسم مشترك بين الفاعليتين : فاعلية تطير وفاعلية تتبع ، وكأن من يتبع الحمامات يتبعها ليطير ايضاً . بهذا الايهام يضعف المعنى الحقيقي لفاعلية البنادق . يسبقه احتمال آخر ، أو شكّ في حقيقته .

**ـ تطير الحمامات في ساحة الطيران . العصافير تتبعها .**

مع تغيير الفاعل ـ المبتدأ في هذا التركيب ، نلاحظ ان معنى الفاعلية تغير جذرياً . ففعل « تتبعها » يعني هنا الطيران . ان العلاقة بين الحركتين هنا تتخذ طابعاً غير صدامي . ولربما كان من الأفضل ان نقول : تطير الحمامات في ساحة الطيران تتبعها العصافير . أي ان نحذف علامة الوقف بين الجملتين أو بين الحركتين وان نعطف بينهما .

نستنتج ان ساحة الطيران ليست وقفاً على فاعلية الحمامات أو طيرانها . الحمامات رمز . حركة الحمامات تغتني بفاعلية كل من يطير . الساحة التي تطير فيها الحمامات ليست ساحتها ، بل هي **ساحة الطيران** . هكذا يبدو عالم الطيران عالماً منفتحاً ، رحباً ، يقبل كل الفاعليات التي تنسجم مع طبيعة المكان والتي تحفظ له هويته كي يبقى مكان الطيران ، ساحته العامة . وهو لذلك لا يقاوم الا القتلة .

الاختلاف في التركيب بين الجملة الأولى والثانية ليس اختلافاً لغوياً مجانياً ،

بل هو اختلاف ينتظم في الآلية التي تحكم بنية عالـم الحركتـين اللتـين تنمـو بهما القصيدة . المقاومة ، التي تبدأ فوراً ، تبدو ضرورة واضحة تنبت في حضـن هذا الاختلاف الجوهري بين الحركتين ، تنبت فيه كرؤية فكرية لها منطق نموها في اللغة وبها .

تظهر المقاومـة الفـورية في السطـر الثانـي من القصيدة ، في حرف العـطف و ( تطير الحمامات ) . يشير حرف العطف هنا الى السرعة التي نهجهـا تكرار جملـة « تطير الحمامات » . . ليس من مسافة لغوية تفصل بين جملة « تطير الحمامـات في ساحة الطيران» الأولى وبين جملة «وتطير الحمامات » الثانية، ليس من مسافة سوى هاتين الكلمتين : «البنادق تتبعها» ، ومع هذا بدأت المقاومة فورية وسريعة . ذلك ان هاتين الكلمتين . اللتين تشكلان مسافة لغوية قصيرة ، تشكلان في الحقيقة جسماً غريباً، حركة دخيلة ، وبالتالي حجماً في المعنى كبيراً . هكذا يأتي هذا العطف والتكرار، الذي أكسبه ايجاز الصياغة صفة السرعة؛ ليوحي باستئناف لا توقف فيه . كأن «وتطير . .» هي هي : «تطير. .».، أو كأن العطف الناتج عن حضور البنادق سقط في حضور الحمامات، فاستمر فعل الطيران عادياً صافياً. بذلك تبرز الصورتان :

صورة ـ تطير الحمامات في ساحة الطيران .
وصورة ـ البنادق تتبعها .

في تشكيل مونتاجي . الصورة الأولى مقطوعة من عالم . والصورة الثـانية مقطوعة من عالم آخر . الصورتان تلتقيان ، في هذا التشكيل للبيت الشعري الأول من القصيدة، على حافتي هوة . تلتقيان معاً في بيت واحد وتبقى الهوة بينهما ، تبقى في علاقة التناقض التناحري بينهما . هذا الالتقاء ، كما تطور العلاقة ، ليس بدون منطق ينتج آليته المعينة التي هي تطور يتوسل لغة تولده . يتوسل لغة تمارس منطقها في شكل تحقق هذه الآلية . هكذا تنهض القصيدة متماسكة متناسقة في بنيتها ، على تعدد عناصر هذه البنية وتناقض العلاقة بين الحركة فيها .

هل نتكلم على فكر في النص الأدبي ؟ نعم نتكلم على فكر لا يتكون فقط بالممارسة الأدبية بل ايضاً في البنية الثقافية في المجتمع ـ بما فيها اللغة التي ليست قسراً على الأدب أو على النص الأدبي ـ وفي الممارسات الحياتية الاجتماعية المختلفة ، والا أقمنا الحواجز بين مختلف حقول النشاط الفكري . هذه الحقول التي تتداخل في ما بينها ، وتتعاظم قدرتها على الافادة من بعضها البعض .

**٢ ـ عالم كل من الحركتين**
**في تميزه في القصيدة**

تتجلى هذه الآلية التي تحكم بنية الحركتين الناميتين في القصيدة وبها ، في تميز عالم هاتين الحركتين . لننظر في هذين العالمين :

أ ـ **يتكون** عالم الحركة الأولى من : الحمامات ـ الناس ـ نحن ـ المغني ـ النقابي ـ المناضل ـ المسيرة . ( أوردنا هذه المكونات حسب شكل ورودها وتسلسله في القصيدة ) .

تتركز فاعلية هذه المكونات ، بشكل أساسي ، حول معاني التحليق والبناء . وهي بمعانيها هذه ، ومع تمايز هذه المعاني ، فاعلية ايجابية . يعبر عن هذه الفاعلية الأفعال الآتية :

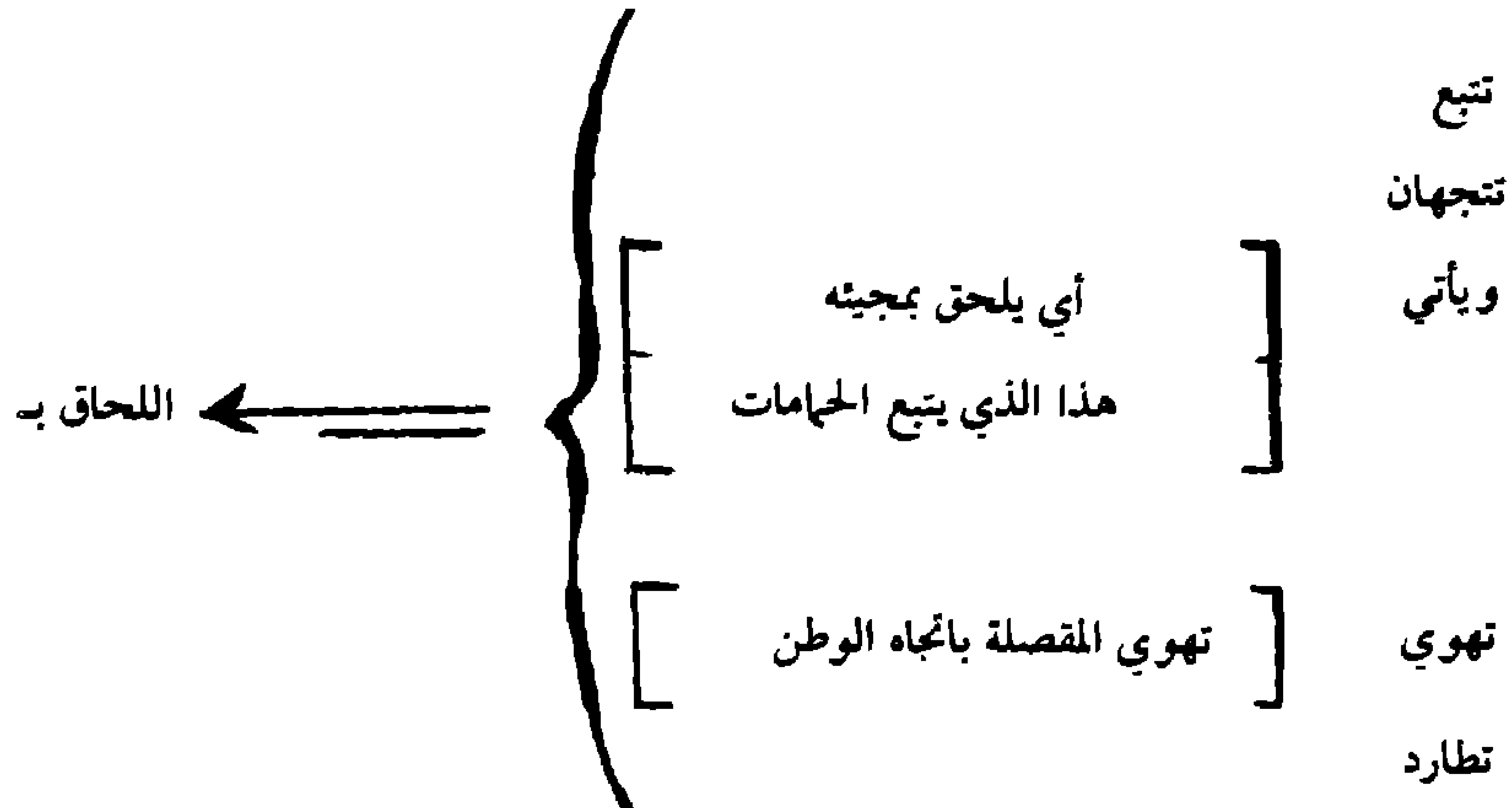


تفيد هذه الفاعلية معنى الزمن الحاضر أي معنى الاستمرار ، لا بما جاء فيها من أفعال بصيغة المضارع وحسب ، بل بدلالة ما جاء منها بصيغة الماضي ايضاً . فالأفعال : ارتفعنا ، أقمنا ، بنينا ، رممت ، صغنا . . تدل على انجاز عمل . والانجاز هذا حالة قائمة مستمرة . انه نشاط بشري انتج عملاً مادياً قائماً . هذا المنجز الذي تدل عليه صيغة الافعال الماضية، وهذا الذي ينجز والذي تدل عليه صيغة الافعال المضارعة ، يمنح الحركة الأولى طابع الصمود والمقاومة . انها حركة بناء ومواجهة ، حركة صمود وتجاوز . فهي في صمودها لا تقف عند حدود المقاومة (لا تكتفي بان بنت )، بل تنمو ، تعلو ، تستمر في صيروتها ( ستبني ) التي تصعب ، بحكم دخول الحركة الثانية ، والتي تتكسر ، بحكم فعل الحركة الثانية ، فتتكرر أو يتكرر فعلها ليأتي تكرارها هو هو نموها.

إن العلاقات التي تنتظم هذه المكونات وهذه الأفعال ، والتي تشكل بانتظامها الجسم اللغوي لعالم الحركة الأولى ، تنهض من رؤية الشاعر للأساسي في الواقع ، في العالم الذي يعيش ويحاور . صحيح ان هذه العلاقات تنتظم بفنية معينة ، هي فنية تميز الشاعر وتميز هذه القصيدة . الا ان بنية انتظام هذه العلاقات تتمحور حول منطق معين يحكمها . هذا المنطق هو على علاقة ما بالواقع او ببنيته التي ليست واحدة على مدى التاريخ ، وليست هي واحدة في الفكر الناظر اليها ، والتي تشكل مقاربتها معابر واشكال لا متعددة .

ب ـ يتكون عالم الحركة الثانية من : البنادق ـ المقاول ـ اله الجنود .

تتركز فاعلية هذه المكونات بشكل أساسي حول معاني **اللحاق** بـ أو التوجه نحو . تستهدف هذه الفاعلية الاعتداء والقتل . يعبر عن هذه الفاعلية الأفعال الآتية :




نلاحظ أن هذه الأفعال لا تحمل معنى فاعليتها الحقيقية التي تمارسها في القصيدة . انها تخفي هدفها الذي هو في القصيدة الاعتداء والقتل . ذلك ان هذه الافعال تفيد معنى الاتجاه ولا تظهر فاعليتها الحقيقية الا بتحقيق هذا الاتجاه لأهدافه .

توضيحاً نقارن بين افعال كل من الحركتين وما تحققه من فعل في القصيدة .

| | الفعل | | ما يحققه الفعل |
|---|---|---|---|
| الحركة الأولى | تطير | ← | الطيران |
| | ارتفعنا | ← | الارتفاع |
| | نطلقها | ← | انطلاقها |
| | أقمنا | ← | الاقامة |

نلاحظ هنا ان الفعل يعني تماماً ما يحققه . ان لهذه الافعال هوية لا تحتمل التمويه وان فاعليتها تدل على هويتها ، بعكس افعال الحركة الثانية :

| الفعل | | ما يحققه |
| --- | --- | --- |
| تتبع | ≠ | ( القتل ) |
| تتجهان | ≠ | ( شراء الاذرع ) |
| تهوي | ≠ | ( القتل ) |
| تطارد | ≠ | ( القتل ) |

إن هذه الأفعال لا تفيد عن معنى حقيقة فاعليتها ، لأن هذه الحقيقة قائمة في ما تحققه هذه الأفعال كفاعلية وليس في هويتها . لذلك فهي تتصف بإمكانية التمويه ، ان دلالتها هي الاتجاه . والاتجاه ، كدلالة ، يخفي ما تحمل أفعاله من أهداف .

تظهر حقيقة فاعلية هذه الأفعال في أثرها في مكونات عالم الحركة الأولى . نرى هذا الاثر في التعابير التالية : « . . الحمامات مذبوحة » . دمها « يسقط مختلطاً بالرصاص » . « والجدار الذي قد بنيناه . . ينز دماً أسوداً » . « نمنا على مضض » . على أن ظهور حقيقة فاعلية هذه الأفعال في أثرها في مكونات عالم الحركة الأولى ، على النحو الذي نرى ، لا يخلو هو أيضاً من تمويه ، فالأثر هذا يظهر بشكل يخفي فاعله أو يموهه . فالذبح الذي هو أثر يظهر بصيغة من وقع عليه الفعل ، أي بصيغة مفعول (الحمامات مذبوحة ) . في هذه الصيغة يغيب الفاعل أو يغيّب نفسه . غير أن الذبح يصير حالة تجد دلالتها الأقوى في الصورة الشعرية في القصيدة . تعمق هذه الصورة التناقض بين الفعل وما يحقق وتفسح امام القارىء مجال التساؤل والتخيل .

ينسحب هذا التوضيح على « الدم » الذي يسقط بفعل ذاتي ، بعيداً عن السبب الذي جعله يسقط ، وعلى الجدار الذي ينز دماً حيث يبلغ الايهام الشعري في هذه الصورة حده الاقصى من التناقض وحيث ينبت الحس المأساوي بالواقع ، يغيب الفاعل الحقيقي كمعادل لمرموز معين ، تتسع الحالة ، تتعمق ويستقل الفن بها . وهنا لا نعود نسأل الواقع ، لا نعود نسأل هل الجدار الذي ينز دماً هو جدار ؟! بل نسأل الفن ، نسأل الجدار عن الجدارية ، نراها فيه ، تتقدم الحالات الفنية بعالمها الى الواجهة وتذهب بعيداً في ايهاماتها . ولكن هل يعني الذهاب بعيداً في هذه الايهامات فصل الحالة الشعرية في صورتها ، عن جذرها ، عن هذا الذي تنهض منه ؟ هل نسبح في الايهام لنصل بالفن الى عكس ما يحمل أو الى اهمال حقيقة ما يحمل ؟ هل نقف عند حدود رؤية الجدار الذي ينزف دماً كصورة شعرية جميلة ؟ أم نبحث عن مكمن تتعمق برؤيته رؤية هذا الجمال والاحساس به ؟

ان الوقوف عند حدود رؤية الجمال في الجدار الذي ينزف دما ، كجمال مجرد ، أو كجمال قائم فقط في اللغة ، ينزلق بنا الى ان نرى في فعل النزف فعلا ذاتيا ، فعلا «يقوم» به مكون من مكونات عالم الحركة الأولى . وبالتالي فنحن ننزلق الى قطع هذه الصورة عن سياقها في القصيدة ، عن شبكة العلاقات التي هي حاضرة فيها في القصيدة ، أي عن هذا المحيط الذي تغتني به ويغتني بها . ونحن ، بذلك ، نغيّب عمقها ونسيء الى وظيفتها الفنية ، كصورة شعرية ، في بنية القصيدة . ونحن في هذا كله نسطح الجمال فيها .

ان النظر الى هذه الصورة في سياق حركة عالمها الذي تنتظم فيه ، وفي نطاق علاقة حركة هذا العالم بحركة عالم الحركة الثانية ومن ثم النظر الى هذه الصورة في ضوء طبيعة العلاقة بين حركتي هذين العالمين ، يكشف أن الفاعل الحقيقي هو من مكونات الحركة الثانية ، ويحرر من وهم التأويل الذي يسقط على الفن ما ليس فيه .

نترك هذا الاستطراد حول علاقة المنطق الذي يحكم آلية بنية القصيدة بالفني

فيها ، ونعود الى تحليلنا الذي يحاول الكشف عن هذا المنطق. فنرى ان مكونـات عالم الحركة الثانية تحقق اهدافها او أهداف فاعليتها بصيغة تخفي فيها نفسها كفاعل حقيقي لما تفعل. ان الصيغة هذه تموه الفاعل ، تخفيه خلف الحالة ، تومىء ، في اخفائها له ، الى حقيقة أخرى في الواقع ، يترك الايماء مجالاً للتأويل في البحث عن الفاعل ، يتعدد الفاعل كامكانية ، يترك الفن في رحابة انزياحه عن الواقع ، مكانا للتدخل الايديولوجي ، ولمواقع النظر المتعددة والنظرة فيه .

لا يغيب الفاعل فقط في هذه المفارقة بين فاعليته وبين ما تحققه هذه الفاعلية أو في هوية هذه الافعال ( تتبع ، تهوي . . ) التي تشير فقط الى الاتجاه ، بل يغيب ايضاً في صيغة هذه الافعال الصرفية . ان فاعل هذه الافعال ، حسب صيغته هذه ، هو ضمير الغائب او الغائبة . . الفاعل هنا غير حاضر ، غير محدد ، غير واضح ، انه المعنى في الكلام ( هو أو هي ) ، وبالتالي فهو يستنتج استنتاجاً وقد يؤول تأويلاً . . في حين نلاحظ ان فاعل أفعال مكونات عالم الحركة الاولى هو ضمير المتكلم المفرد او الجمع ( أنا ، نحن . ارتفعنا . . نطلقها . . ) .

نخلص الى القول ، ( يبقى هذا القول فرضيّة يحتاج تأكيدها الى تحليل اكثر من قصيدة تمثل بنى متميزة ومختلفة ) : ان البناء اللغوي محدد ، في هذه الاوجه التي تناولنا ، بطبيعة الحركة الثانية ، بهويتها كحركة داخلية ، حاضرة لا بذاتها ، بل بأثرها الهدمي في غيرها . ثمة علاقة بين المنطق الذي يحكم هذه اللغة وبين المنطق الذي تتحدد به هوية هذه الحركة .

ان حركة انبناء اللغة تكشف عن الطابع الصدامي للعلاقة بين الحركتين التي تنمو بهمها القصيدة . يجد هذا الطابع الصدامي منطلقه ، كما هو وارد في القصيدة ، في هوية الحركة الثانية .

تتحدد حركة هذا الانبناء اللغوي كضرورة للمنطق الذي يرى الى هوية هاتين الحركتين . ان اهمال هذا المنطق الذي يشير الى موقع الفكر الناظر في الواقع الأجتماعي

والرائي الى بنيته والذي هو حاضر في العمل الادبي كأثر فني متميز[1]، يؤدي الى المزالق التالية :

ـ الى النظر في القصيدة وكأن المنطق الذي يحكم بنيتها هو فقط منطق اللغة .

ـ الى اغفال عنصر « المضمون» في حضوره في حركة الانبناء أي في حركة علاقته مع بقية عناصر القصيدة التي تؤلف لا بمجموعها ، بل بحركة العلاقة في ما بينها ، بنية القصيدة .

ـ الى النظر ، في هذه القصيدة مثلا ، الى علاقة الحركة الاولى بالحركة الثانية كعلاقة سببية بحيث تظهر الحركة الاولى مجرد اثر للحركة الثانية ، تصير معه هذه الأخيرة هي الحركة الاصل . نوضح ذلك فنقول: انه في التحليل السابق بينا ان الحركة الاولى لا تظهر في الغالب وفي كثير من صور عالمها الشعرية الا بأثر العلاقة بينها وبين الحركة الثانية . فصور الحمامات التي « تريد جداراً لها» ، « أو شجرا للهديل القديم» ، والتي تطير « مذبوحة» . . وصورة « ارتفعنا معا في سماء الحمائم» و « أقمنا جداراً وغنا على مضض» و « تعبنا زمانا نلم دماء الحمائم، نرسم في السر أجنحة ثم نطلقها في القرى» . . . هي صور تظهر في القصيدة في نطاق العلاقة الصدامية بين الحركة الاولى والحركة الثانية ، هذه الصور ليست أثراً تولده الحركة الثانية بل هي أثر تولده فاعلية الحركة الاولى في علاقتها الصدامية مع الحركة الثانية . ثمة فارق بين ان تكون هذه الصور أثراً تولده الحركة الثانية وبين ان تكون أثراً تولده الحركة الاولى في نطاق العلاقة بينها وبين الحركة الثانية وحسب طبيعة هذه العلاقة ( التي هي هنا صدامية) . ان اخفاء هذه الفارق يكمن في النظر الى هذه العلاقة كعلاقة سببية تبدو معها صور عالم الحركة الاولى ( = المسبب) أثراً لفاعلية الحركة الثانية ( = السبب) . ان خطورة هذه النظرة الشكلية ـ

---

(١) نقول ذلك لاننا نرى أن هذا التماسك بين مختلف عناصر القصيدة، او العمل الادبي ، يظهر اكثر ما يظهر في الاعمال المتميزة ، في الاعمال الكبيرة التي يملك اصحابها القدرات الفنية على قول ما هو اساسي في عصرهم .

الميكانيكية للعلاقة بين الحركتين في القصيدة لا تقف عند هذه الحدود ، أي عند حدود عدم رؤية هذا الفارق الذي أوضحنا ، بل تتعداها الى استنتاجات يؤدي اليها منطق هذه النظرة وتدخل في أسس النظرة الجمالية للفن والادب . نعطي مثلاً واحداً على هذه الاستنتاجات : القول الذي يرى ان القبح يولد الجمال . هذا القول يمكن ان يجد له ، انطلاقاً من هذه النظرة الشكلية الميكانيكية ، تفسيراً في هذه القصيدة . كأن يرى مثلاً صور عالم الحركة الاولى الشعرية الجميلة كلها ، مدينة بخلقها لوجود هذه الحركة الثانية ، لفاعليتها أي لهذا الاعتداء والقتل ، وبالتالي فان القصيدة كلها ، كأثر فني ، مدينة بابداعها لوجود هؤلاء المعتدين القتلة . .

هذه النظرة لا ترى في القصيدة الا لغتها وهي لا ترى في اللغة الا شكلاً خاوياً . وهي في الواقع نظرة ايديولوجية تموه مصدر الجمال ، تموه معنى اللغة ، تقطعها عن علاقتها ، بالفكر الذي يرى بها وغن هذا الذي يراه بها ! تقطعها عن تاريخها ، عن الحضن الذي تولد فيه والذي هو المجتمع . حين لا نرى في اللغة سوى هذا الشكل المعزول عن مواقع الفكر فيه نترك الباب مفتوحاً لتأويل فوضوي لا يخلو من غاية التأسيس لمثل هذه النظرات الجمالية في الفن والادب ، التي تريد أن تسوّغ ولادة الجمال من القبح لتسوغ ، في الوقت نفسه ، شرعية العمل القبيح . شرعية القتل . هكذا يكون « الفن» في خدمة من يمارسون فاعلية القتل .

**٣ ـ في الحيز الذي يشغله**
**عالم كل من الحركتين**

نعود الى القصيدة لنرى ان هذه الآلية التي تحكم بنية الحركتين الناميتين في القصيدة وبها ، تتجلى أيضاً في الحيز الذي تشغله كل من هاتين الحركتين في جسم القصيدة .

ـ ففي المقطع الاول والثاني تشغل الحركة الثانية الحيز الاكبر من جسم القصيدة . وهو حيز يقتضيه الهجوم الواسع الذي تقوم به هذه الحركة ، فتتبع الحركة

الاولى وتتجه نحو مكوناتها . تبدأ الحركة الثانية فاعليتها هذه الهجومية قبل ان تمعن الحركة الاولى في فاعليتها الاساسية، أي قبل ان تنوع وتتشكل على فاعلية الطيران والتحليق، قبل ان تنمو هذه الفاعلية بعيداً عن هذه الصدامية التي ولدتها العلاقة بين الحركتين .

يتم الهجوم باتجاه الحمامات ، وباتجاه الذين جلسوا في الرصيف يبيعون أذرعهم. يقوم بالهجوم مكونات عالم الحركة الثانية : المقاول ومعاونوه ( = شخصان يدخلان سيارة نقل ) .

ان احتلال الحركة الثانية هذا الحيز الواسع ، وحتى الكلي ، في هذين المقطعين، يتلاءم وهدف فاعليتها : انها تنشر حضورها على هذه المساحة الواسعة من زمن القصيدة، وتحول دون الحركة الاولى ودون ممارستها لفاعليتها في صفائها .

- في المقطع الثالث والرابع تشغل الحركة الاولى الحيز الاكبر ، ولكنها تشغله لا بفاعليتها الصافية بل بفاعليتها المنعطفة، المتحولة الى حركة مقاومة وصمود . ان ما يتمثل في هذين المقطعين هو ، في الواقع ، العلاقة بين فاعلية الحركة الاولى وفاعلية الحركة الثانية في طابعها الصدامي الذي اوضحنا.

ان احتلال الحركة الاولى هذا الحيز في المقطعين الثالث والرابع ، يدل على استمرارها، رغم هجوم مكونات الحركة الثانية الواسع ورغم الهدف الذي يحمله هذا الهجوم . ان حضور الحركة الاولى في هذا الحيز الواسع ، وبعد هذا الهجوم ، يشير الى موقع الفكر الذي منه ينظر الشاعر الى العلاقة بين الحركتين .

تبدو العلاقة بين الحركتين - التي هي ايضاً حركة - هي القوة التي تنهض بها القصيدة. هي الحد الذي يلتقي عنده عالم الحركتين، فينتج هذا الالتقاء صداما وتنمو الحركة . وهي المحور الذي تتبنين فيه عناصر القصيدة فتنهض بنيتها وتتكامل.

ليست القصيدة قولا شعريا للحركة الاولى . بل هي قول لهذا الواقع الصدامي بينها وبين الحركة الثانية ، والذي هو واقع صدامي في المجتمع . تكشف

القصيدة عن بنية لها تطول ، في آليتها ، بنية الواقع الاجتماعي التي يرى اليها الشاعر او التي يضيئها الشاعر . يضيئها حين يقولها شعراً ، يضيئها حين يتمثل زمنها ، يضيئها حين ينفذ الى الاساسي فيها ويكشف آليته . . . ولعلنا نستطيع ان نقول في هذا الصدد ان قيمة العمل الفني هي في ان يتميز في النفاذ الى هذه الاحشاء لتبقى هذه الاحشاء أحشاءه كفن فلا يسقط في المعادلات المسطحة او في معادلات مع النشاطات الفكرية الاخرى.

قلنا ان القصيدة هذه ليست قصيدة الحركة الاولى ، لكن ربما كان للحركة الاولى ، بصفائها . . وقبل ان تدخل في علاقة مع الحركة الثانية ، نزوع الى ان يكون لها قصيدتها. ربما كان للحمامات ، المتحررة من هدف البنادق، عالمها الذي يقول هذه القصيدة، وينمو بها وفق نسق آخر وآلية اخرى . غير ان مثل هذه القصيدة يبقى مجرد احتمال ينام في المطلع ، ينام في الصورة البسيطة لـ « تطير الحمامات في ساحة الطيران» ، كما يبقى مجرد بوح تضنّ به الحمامات وهي تغتني برمزية شفافة تهبط بها دافئة فوق أذرع من جلسوا في الرصيف. في هذا البوح يصير الرمز الكوني (الحمامات السلام، السمو، النقاوة. . .) رمزاً يدخل في تفاصيل المرحلة التاريخية للوطن.

ان شوقاً ما لرؤية بناء فني ينهض بالحركة الاولى بعيداً عن هذه العلاقة الصدامية بينها وبين الحركة الثانية، يلوح كبعد دفين، مجهول وحار في القصيدة. يلوح البعد في ساحة الطيران ، يلوح فيها في لحظة حلم تغيب فيها البنادق، ليستمر التحليق، ليتشكل ويتنوع ولا يتكرر . وحين يستمر الحلم مختنقاً بالدم والرصاص ، حين تنغلق عليه ساحة الطيران ، وقد دخلتها البنادق وصارت ساحة لمساومات المقاول. . حين يضيق الحلم بسره . . . ينبجس في :

« وجه الصبي الذي ليس يؤكل ميتا».

و « وجه النبي الذي تتأكله خطوة في السماء الغريبة ».

ويقف على عتبة « الرحيل الى المدن الفاضلة» الى المملكة التي تبنيها مكونات

عالم الحمامات على « هاجس الروح» .

هل ان هذا الشوق هو الذي يهدي قصيدة « تحت جدارية فائق حسن» الى الجبهة ؟

ـ في المقطع الخامس نلاحظ :

ـ ان هذا الحضور لا يقتصر ، كما هو شأنه في مطلع القصيدة ، على هذه الجملة الاخبارية البسيطة ( تطير الحمامات في ساحة الطيران) بل هو حضور اوسع يحمل الحلم الباقي بعد هذا الصراع بين الحركتين .

ـ لا حضور في هذا المقطع الا لمكونات الحركة الاولى كما هي : الحمامات ، نحن . او كما غدت في حركة صيرورتها في هذا الصراع : المناضل ، المسيرة ( لا وجود لهذين المكونين في المقاطع السابقة ) .

ـ يشغل هذا المقطع الحيز الأقصر في جسم القصيدة بالنسبة لما تشغله المقاطع الاخرى فيها . يتميز هذا الحيز ، على قصره ، بانه الحيز الذي تنتهي به القصيدة وينكشف فيه موقع الفكر الذي تتضوى به القصيدة .

ـ ان لا حضور الا للحركة الاولى .

**٤ ـ حركة مكونات عالم الحركتين :**

ذكرنا ان حركة الحمامات تشكل الحركة الاولى في القصيدة ، وأن حركة البنادق تشكل الحركة الثانية فيها . غير ان كل حركة من هاتين الحركتين تضم أكثر من حركة فيها .

نتظر في حركة الحمامات فنرى أنها تضم :

ـ حركة الحمامات : عمودياً في اتجاهين : الأرض والسماء .

ـ حركة الذين يبيعون أذرعهم : عمودياً في اتجاهين : الجلوس والوقوف

( بنيت ، رممت . . تدل على الوقوف في حالة العمل ) .

ـ حركة ضمير المتكلم ( نحن ـ نا ) : عمودياً في اتجاهين : الارض والفضاء . ( نلم ، نرسم، نرحم ، نبني ـ ارتفعنا ) .

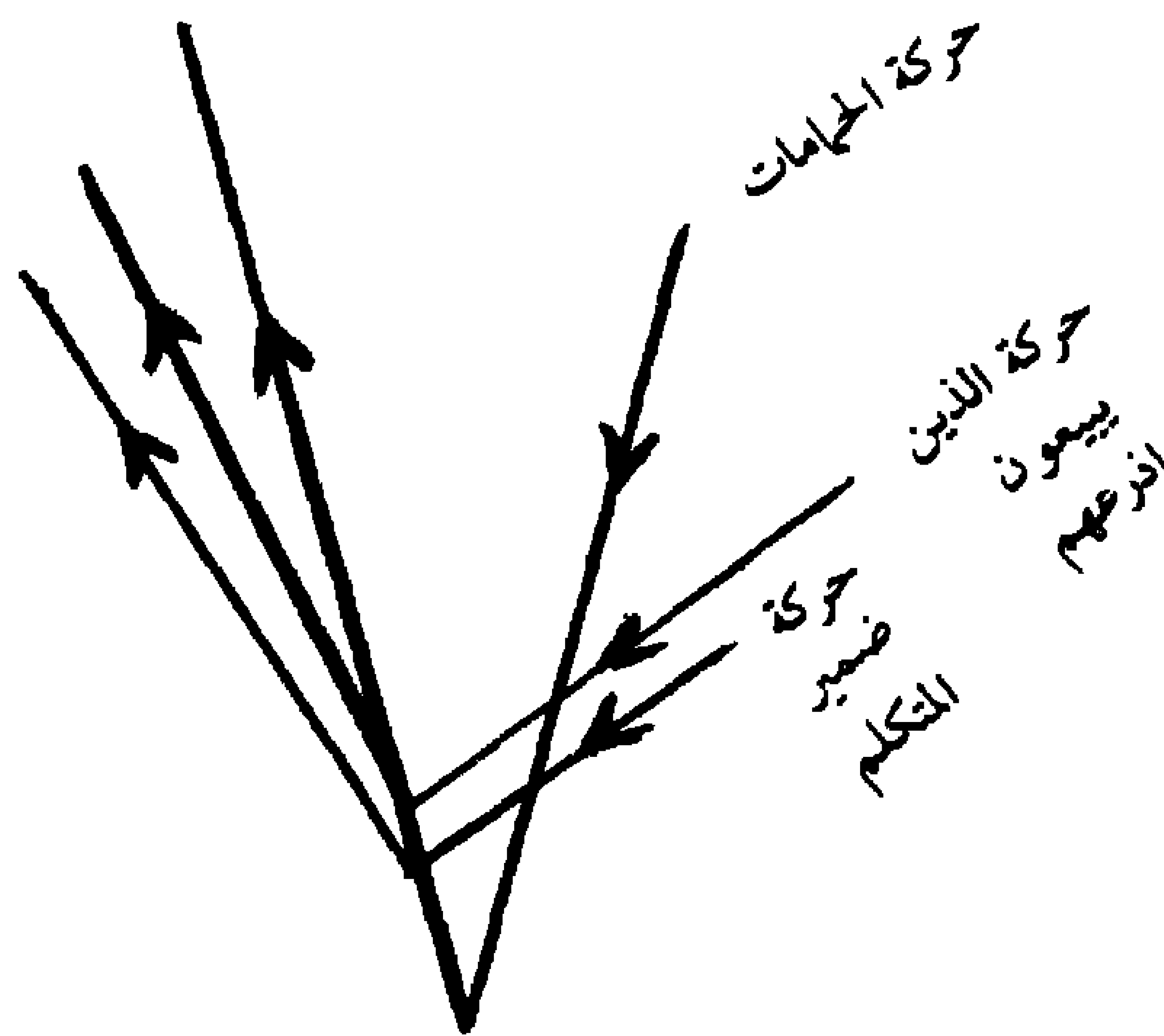
ننظر في حركة البنادق فنرى أنها تضم :

ـ حركة البنادق : في اتجاه واحد غير محدد بذاته ( نحو الحمامات ) .

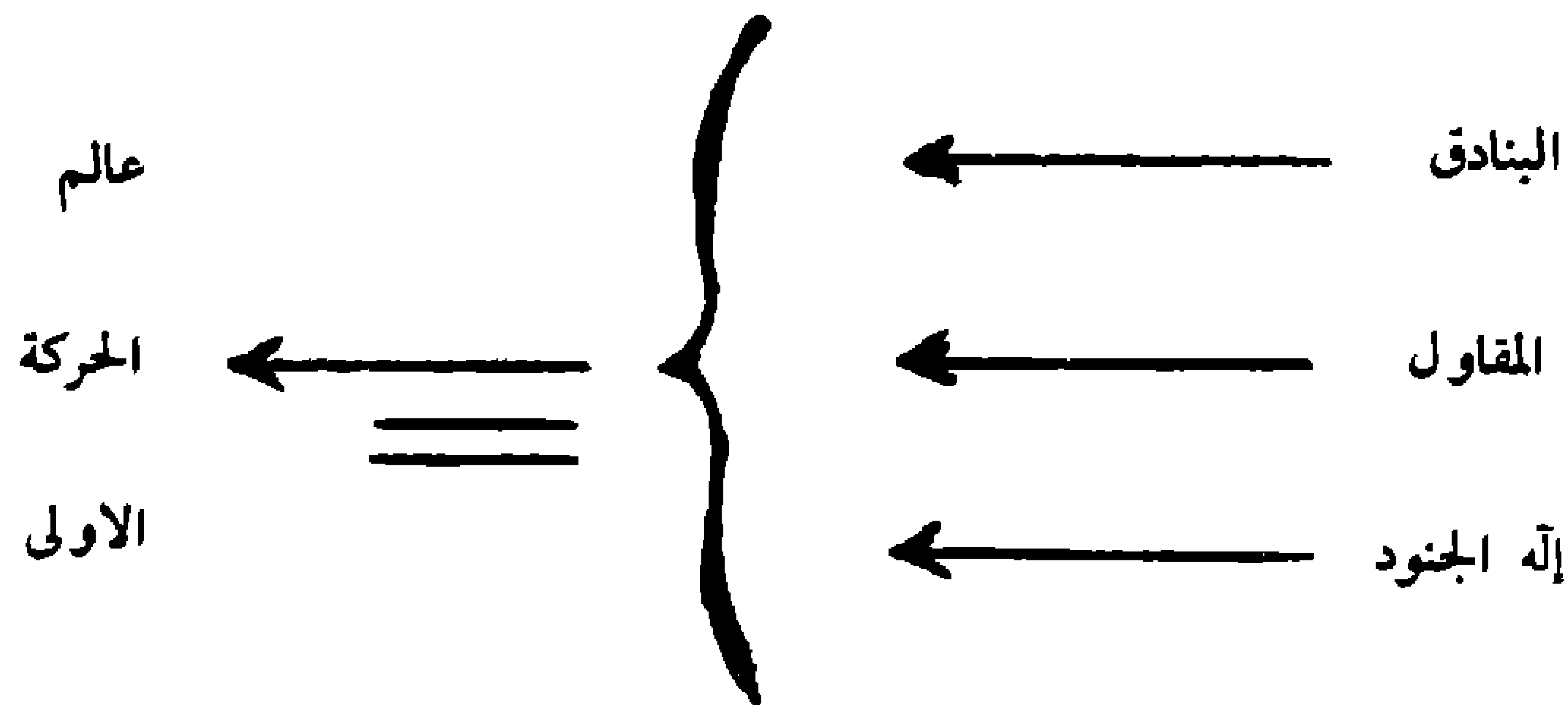
ـ حركة المقاول : في اتجاه واحد غير محدد بذاته (نحو الأذرع) .

ـ حركة آله الجنود : في اتجاه واحد غير محدد بذاته ( نحو عالم الحمامات ) .

تتحدد العلاقة بين حركة الحمامات والحركات الاخرى لمكونات عالمها **كعلاقة تداخل** لا صدامية فيها : حين تسقط الحمامات تسقط فوق اذرع من جلسوا في الرصيف . تدخل في حركة أذرعهم ، وحين تعاود حركتها ، يدخلون في حركة الطيران التي هي حركتها . يقول الشاعر : « ارتفعنا معاً في سماء الحمائم » . في اتجاهها العمودي نحو الارض تلتقي حركة الحمامات وحركات مكونات عالمها الاخرى . تتوحد الحركات كلها في فاعلية النهوض والطيران . تقوى في توحدها وتستمر في التحليق . نوضح العلاقة بين هذه الحركات بالرسم التالي :



**تتحدد العلاقة بين حركة البنادق والحركات الاخرى لمكونات عالمها كعلاقة توازٍ** : فحين تتبع البنادق الحمامات ، تتجه ايضاً عينا المقاول الى الاذرع المستفزة ، كما يأتي ألّه الجنود .حركة البنادق ذات اتجاه واحد ( هو نحو ←── ) وكذلك حركة المقاول وحركة ألّه الجنود . الحركات هذه تتوازى، تلتقي لا في تداخلها ، بل في هدفها . نوضح العلاقة بين هذه الحركات بالرسم التالي :




تظهر دلالة العلاقة بين حركة الحمامات والحركات الاخرى لمكونات عالمها من جهة ، وتظهر دلالة العلاقة بين حركة البنادق والحركات الاخرى لمكونات عالمها من جهة ثانية ، في ضوء العلاقة بين الحركة الاولى والحركة الثانية ، أي بين حركة الحمامات وحركة البنادق . فعلى هذا المحور تتحدد طبيعة العلاقات بين مكونات عالم كل حركة من حركتي القصيدة .

**٥ ـ سيرورة بعض مكونات عالم الحركتين:**

تتجلى الآلية التي تحكم بنية القصيدة في **سيرورة بعض مكونات عالم الحركتين** . فنحن نلاحظ ان بعض المقاطع في القصيدة تنتهي بما يشبه اللازمة. ننظر في هذه اللازمة ونقارن بين حالات ورودها الثلاث في القصيدة :

ـ يقول المقاول : نرجع بعد الغروب.

ـ تقول الحمامة : أهجع بعد الغروب .
ـ يعول المغني : بلادي لماذا الغروب .

ـ يقول المقاول : جئنا لنبقى.
ـ تقول الحمامة : هل قال حقا

ـ يقول النقابي : ان السواعد أبقى

ـ يقول المناضل : انا سنبني المدينة .
ـ تقول الحمامة : لكنني في المدينة .
ـ تقول المسيرة : دربي الى شرفات المدينة .

نرى ان هناك ثلاثة أقوال تشكل بمجموعها وحدة او لازمة تتكرر في كل مقطع من المقاطع الثلاثة في القصيدة. ونرى ان قائل القول في هذه الوحدات يتغير احياناً (المقاول والمغني)ولا يتغير احياناً اخرى ( الحمامات). وكي نظهر هذا التغير ودلالته . نورد هذه الوحدات على الشكل التالي :

| | | |
|---|---|---|
| ١ ـ يقول المقاول (١) | يقول المقاول (٢) | يقول المناضل (٣) |
| ٢ ـ تقول الحمامة (١) | تقول الحمامة (٢) | تقول الحمامة (٣) |
| ٣ ـ يقول المغني (١) | يقول النقابي (٢) | تقول المسيرة (٣) |

نقرأ هذا الشكل أفقياً فنلاحظ :

ـ ان قائل القول الاول ( المقاول) يتغير في اللازمة الثالثة اي في نهاية المقطع الاخير من القصيدة. والواقع ان قائل القول ليس هو الذي يتغير ، بل ان القول ينتقل من المقاول الى المناضل. يغيب المقاول في القصيدة ، يحضر المناضل فيها ويصير القول له . ينتقل القول من مكون من مكونات الحركة الثانية الى مكون من مكونات الحركة الاولى . ويصبح القول بالضرورة وجها من أوجه فاعليتها التي هي الطيران والبناء . وبذلك يبدو قول المناضل : « انا سنبني المدينة»، صوتا في هذه

السنفونية التي تقول شيئاً واحداً بأصوات مختلفة تنتمي كلها الى عالم الحركة الاولى او الى عالم الحلم فيها .

ليس هذا الانتقال الا استكمالاً لحضور عالم الحركة الاولى بمختلف مكوناته ، أو بمختلف هذه المكونات كما تراها عين الشاعر في سيروزتها في القصيدة .

ـ ان قائل القول الثاني ( الحمامة) لا يتغير : الحمامة رمز أساسي وشمولي في القصيدة، وهي تقول بهذا الصوت الذي يعانق الحاضر والمستقبل . كأنها، في ثباتها، صوت التاريخ الواثق من حركته او كأنها صوت الزمن المستمر أبداً . هكذا وحين يستشرف المناضل المستقبل ، ويقول عزمه على البناء (انا سنبني المدينة) ، تقول الحمامة انها في المدينة ( لكنني في المدينة )، تستدرك قول المناضل وتؤكد حضور هذا المستقبل في الحاضر ، وترى ان الزمن الآتي هو زمنها الآن.

ـ ان قائل القول الثالث هو في اللازمات الثلاث من مكونات الحركة الاولى ، وهو وحده الذي يتغير او يتطور من « المغني» الفرد الى « النقابي» او الجماعة فإلى المسيرة . اي الى هذا الحشد الجماهيري الواسع . من الموقف الفردي الرومنطيقي الى الموقف الجماعي الواسع .

هكذا لا يبقى قول في نهاية القصيدة الا لمكونات الحركة الاولى كما هي في تطورها وفي رؤية الشاعر لها . اي كما هي في المنطق الذي يحكم القصيدة .

هذا المنطق كان ينمو بالقصيدة وكان يحكم حركاتها كما كان ينمو باللغة ويحكم نسيجها . وهو منطق يريد ان يقول شيئاً ، وهو يقوله في هذه اللغة وفي هذا النسيج ، كما يقوله في هذه الحركات وفي العلاقات بينها .

### ٦ ـ المنطق الذي يحكم القصيدة في علاقته بالواقع الأجتماعي :

في الصفحات السابقة تناولنا بالتحليل والدراسة :

ـ بناء القصيدة في اتخاذه شكل مقاطع .
ـ حركة الحمامات وحركة البنادق في علاقة التناقض التناحري بينهما .
ـ مكونات عالم كل من هاتين الحركتين وفاعلية هذه المكونات .
ـ الحيز الذي يشغله عالم كل حركة من الحركتين في جسم القصيدة .
ـ حركة مكونات عالم كل حركة من الحركتين .
ـ سيرورة بعض مكونات عالم الحركتين .

وقد حاولنا ان نبين كيف ان كل عنصر من هذه العناصر يؤدي وظيفته داخل بنية القصيدة ، وانه في ما هو يؤدي وظيفته يقول قولها . ونحن في تبيان وظيفة هذه العناصر ، داخل بنية القصيدة ، حاولنا ان نظهر كيف ان آلية تحرك هذه العناصر ونموها محكوم بمنطق هذا القول الذي تحمل . وان هذه الآلية لم تكن عبثية منفلتة من أي انتظام يحكم بنية هذه العناصر . ونحن نرى ان هذه الآلية ـ بالمنطق الذي يحكمها ـ انما تشير الى علاقة ما ، بينها وبين ما هو اساسي في الواقع الاجتماعي الذي يرى اليه الشاعر . او بين المنطق الذي يحكمها والمشدود الى رؤية الشاعر الفكرية وبين هذا الاساسي في الواقع الاجتماعي . ان هذه العلاقة التي لم نتناولها بعد ، والتي هي هدفنا في هذا القسم الاخير من تحليلنا ، تتجاوز ، في نظرنا ما اصطلحنا ان نسميه في نقدنا المعاصر ارادة الشاعر او رؤيته الفكرية كفرد . انها علاقة تندرج في سياق ثقافي اجتماعي معين ، يخص هنا هذه المرحلة من تاريخنا المعاصر .

فيما يلي سنحاول ذلك بالقدر الذي تسمح به المحاولة ، وبالقدر الذي تسمح به الممارسة لنظرة ما زالت تبحث عن مزيد من التبلور والغنى في تعاملها مع نصوصنا الادبية العربية .

ان التناقض الذي تحمله القصيدة ، كتناقض تناحري بين حركتيها ، والذي يقوله الشاعر الناظر في الواقع ، قصيدة او شعراً في قصيدة ، هو صراع بين قوتين اجتماعيتين هما :

ـ الطبقة العاملة والفئات الاجتماعية الاخرى التي هي حليفتها .

ـ الطبقة البرجوازية والفئات الاجتماعية الاخرى التي هي حليفتها .

يبدو وجود هاتين القوتين واضحاً في القصيدة : فالذين « يبيعون أذرعهم » ، والذين ينظر المقاول الى « أذرعهم المستفزة » ، والذين يعرضون خبراتهم في ميادين العمل ( سيدي قد بنيت العمارات . . وصبغت الملاهي . . أعرف ما يجذب الراقصين اليها . . اعرف . . . ) مروجين لبيع قوة عملهم في سوق كثر فيه العرض لهذه القوة . هؤلاء هم العمال ومن معهم من فئتات الشعب الأخرى ، ممن يأتون الى الساحات العامة يبحثون عن عمل . . . هؤلاء هم في ذاكرة الشاعر وفي مرآة عينه الشعرية « وجه الصبي الذي ليس يؤكل ميتا » . وبالتالي هم في مرآة هذه العين اكثر من هؤلاء الناس الجالسين في الساحة يبيعون أذرعهم . انهم وجه من له أشراقة الفتوة البكر . . . وانهم صورة اللحم الذي ليس يؤكل ميتا . . . هذه الاحتمالات ، التي نورد ، للصورة الشعرية لا تتناقض وما تريد ان تقوله الصورة بل على العكس تغنيه وتجعله يطولنا على أكثر من مسافةمن مسافات الرؤية والاحساس . كما ان الوصول الى ما تريد ان تقوله الصورة لا يلغي احتمالاتها ولا يشكل معادلا لها . هذه الاحتمالات الشعرية تضيء ما يبغيه المقاول في نظرته الى «الاذرع المسنفزة» والى هؤلاء الناس الذين يقفون جلوساً في ساحة الطيران ، ان العلاقة بين المقاول وهؤلاء الناس تقوم بين العين التي تختار والقوة المعروضة للبيع . في هذه العلاقة ، التي يحرص الشاعر على ابرازها في اكثر من صورة ، يسقط الانسان كانسان ، وتتمهزل شعارات الدفاع عن الانسانية التي ترفع من مواقع الانتماء الى موقع المقاول .

أما المقاول فهو الذي يشتري قوة العمل هذه ، على أن من يشتري قوة العمل هو في الواقع من يملك وسائل الانتاج ، هو الطبقة . . وعليه فالعلاقة لا تقوم بين المقاول كفرد من جهة وبين هؤلاء الناس من جهة ثانية ، بل تقوم بينهما في حضورهما في طبقتين اجتماعيتين او بين طبقتين اجتماعيتين لهما موقعهما الاقتصادي والسياسي والفكري في المجتمع .

في نطاق هذه العلاقة ، وعلى اساس من قوانينها الخاصة تتضح هوية المقاول كعدو طبقي لهؤلاء الناس . وبالتالي فهو لا يجبن عن اللجوء الى هذه الآلة الحربية او إلى هذا الجهاز المؤسسي القمعي ( الجنود وإله الجنود مع دباباتهم وشاحنات المقاول) ليستخدمه ضد هؤلاء الذين يسميهم الشاعر « أبناء الوطن». ان « شاحنات المقاول» ، « سيارة النقل» تأتي لتنقل من يبيعون أذرعهم الى حيث توظف قوة عملهم في انتاج عمل يتملكه المقاول ، أو يتملكه من يملك وسائل الانتاج ؛ وبذلك تنهض الهوة بين قوة العمل وما تنتج ( السلعة) ، وتصير الكف غريبة ، تصير غريبة في عين صاحبها ( سيدي . . لم لا تشتري ؟ ان كفي غريبة) ، في عين من يملكها ، في عين من لا يملك ما تنتجه يده .

تأتي «شاحنات المقاول » ومعها المدافع محمولة الى « ساحة الطيران» الى هذا المكان العام الذي يتواجد فيه «ابناء الوطن » ، والذي يبنون على ارضه «جداراً وبيتاً وغصنا» ، اي وطناً لهم جميعا ، وطنا لا يخلو من مسحة جمال ، ومن رغبة في الطمأنينة والفرح . غير ان بناء هذا الوطن يحتاج الى أكف هؤلاء الناس ، الى قوة عملهم التي يبيعونها . ان بناء الوطن يحتاج الى تحرير هذه القوة مما يضعفها ، من هذه العلاقة التي ينمو طرف فيها ويتضخم باستنزاف الطرف الآخر.

حين يتوجه هذا الجهاز المؤسسي القمعي الى الداخل ، الى هذه الفئات الاجتماعية التي تبني الوطن ، انما يتوجه الى تهديم الوطن . ان هذا التوجه بالصراع الى الداخل ، في وقت تحاصرنا فيه الامبريالية ، انما يعني هذا ان الصراع قائم بين من يبنون الوطن وبين من يهدمون الوطن . وانما يعني هذا ، وكما يقول الشاعر : « اوان الدموع الذي تضحك الشمس فيها» .

يبدو واضحاً لنا الآن ان القصيدة تريد ان تقول هذا الصراع وأن بنيتها تنهض به . وهي حين تقول هذا الصراع وتنهض به تبني بنسيج لغوي خاص ، وبصور شعرية خاصة وتخلق عالماً شعريا خاصاً ، وبالتالي تبقى قصيدة متميزة لشاعر متميز .

ان رؤية الاساسي في الواقع في هذا الصراع ، او رؤيته في شكل من أشكال

تمظهره ، من هذا الموقع الفكري او من موقع فكري آخر ، لا يعني تماثلاً في بنية القصائد ـ على تعددها ـ وفقاً لهذه الرؤية او لهذه المواقع . فنحن هنا لا نقيم **معادلة** بين هذه الرؤية او هذا الموقع الفكري من جهة ، وبين بنية القصيدة من جهة أخرى ، كما اننا لا نقيم **معادلة** بين بنية القصيدة وبنية الواقع . انما نحاول ان نرى الى هذه الآلية التي تحكم بنية القصيدة ونكشف **العلاقة** بين المنطق الذي يحكمها وبين المنطق الذي يحكم بنية الواقع والذي هو منطق يرى اليه الشاعر من موقع فكري معين . ومن ثم لنرى كيف والى اي مدى تحمل هذه العلاقة رؤية الاساسي في الواقع !.

ان صعوبة الكشف عن هذه **العلاقة** تكمن لا في معرفة الموقع الفكري في القصيدة ، بل في صعوبة الكشف عن بنية القصيدة التي هي بنية متنوعة وخاصة ومتميزة. اننا حين ندخل في بنية القصيدة ندخل في عالم معقد ، رحب وخاص ، ندخل في عالم لا نعادله بشيء آخر او بشيء هو فيه عنصر او منطق . . ولئن كانت القصائد لا تستوي كلها على مستوى واحد في هذا التنوع والتميز ، فإنه يبقى للاعمال الكبيرة قدرتها على ان تجمع بين نهوضها ببنية تحمل هذا الاساسي ، وبين ان تتناسق وتتماسك في عالمها الذي تنسج فنا .

## مستويات البنية والوظيفة الدلالية .
## دراسة لرسالة الخليفة عمر بن الخطاب
## إلى أبي موسى الأشعري .

**توضيح :**

يميل النقد الحـديث ، أكثـر فأكثـر ، إلى اعتماد النص مصـدراً أولاً ورئيسياً للدراسة ، وصولاً إلى ما يتوخى من أهداف : خصائص العمل الأدبي ، دلالات تتعلق بالعصر أو بفن من الفنون الخ . والنقد في مثل هذه الحال ، ينطلق من النص كبنية . يقارب اللغة التي بها ينهض النص ، يقوم بتفكيكها ، ينظر في الأجزاء المكوِّنة للبنية ، يكشف عناصر النص ، يضيء محموله ليقدم من ثمَّ ، استنتاجاته .

ليس هذا بالعمل السهل ، فهـو يحتـاج الى معـارف عدة ، أهمها ، المعرفـة العلمية باللغة .

نقوم هنا بمحاولة مبسّطة ، تقتصر على تحليل جزئي للنص . النص هو رسالة بعث بها الخليفة عمر بن الخطـاب إلى أبـي موسى الأشعـري وقـد كان قاضياً على البصرة . نستهدف من دراسة النص هذه ، تبيان ما تحمل بنيته من دلالات ، كما نستهدف طرح جدوى محاولات مثل هذا المنهج النقدي لنقاش مجد ـ يخدم ممارسات نقدنا العربي .

**نص الرسالة**

**« بسم الله الرحمن الرحيم .**

أما بعد فإن القضاء فريضة محكمة ، وسنة متبعة ، **فافهم إن أدلي إليك ، فإنه** لا ينفع تكلَم بحق لا نفاد له ، آس بين الناس في **مجلسك ووجهك حتى لا يطمع** شريف في حيفك أو يخاف ضعيف من جورك ، **البيّنة على من ادعى واليمين على من** أنكر ، والصلح جائز بين المسلمين إلا صلحاً حرَّم حلالاً أو أحلّ حراماً ، **ولا يمنعك** قضاء قضيته بالأمس فراجعت فيه نفسك **وهديت فيه لرشدك ان ترجع عنه ، فإن** مراجعة الحق خير من التمادي في الباطل ، **الفهم الفهم عندما يتلجلج في صدرك مما** لم يبلغك في كتاب الله ولا في سنة النبيﷺ ، اعرف الأمثال والأشباه ، وقس الأمور عند ذلك بنظائرها ، ثم اعتمد أحبها الى الله وأشبهها بالحق في ما ترى » .

يشكل هذا النص ، في الظاهر ، قولاً واحداً متماثلاً . لكن لو تمعّنا في بنيته اللغوية لرأينا أنها تتكوّن من نسقين من القول :

**القول الأول** : ويتكوّن من الوحدات التركيبية التالية :

١ ـ فإن القضاء فريضة محكمة ، وسنّة متّبعة ،
٢ ـ فإنه لا ينفع تكلم بحق لا نفادله ،
٣ ـ البيّنة على من ادّعى واليمين على من أنكر ،
٤ ـ والصلح جائز بين المسلمين إلا صلحاً حرّم حلالاً أو أحلّ حراماً ،
٤ ـ فإن مراجعة الحق خير من التمادي في الباطل ،

**القول الثاني** : ويتكوّن من الوحدات التركيبية التالية :

١ ـ فافهم إن أدلي إليك ،
٢ ـ آس بين الناس في مجلسك ووجهك حتى لا يطمع شريف في حيفك أو يخاف ضعيف من جورك ،

٣ ـ ولا يمنعك قضاء قضيته بالأمس فراجعت فيه نفسك وهُديت لرشدك ان ترجع عنه ،

٤ ـ الفهم الفهم عندما يتلجلج في صدرك مما لم يبلغك في كتاب الله ولا في سنّة النبي ﷺ ،

٥ ـ اعرف الأمثال والأشباه ، وقس الأمور عند ذلك بنظائرها ، ثم اعتمد أحبها الى الله وأشبهها بالحق في ما ترى .

قبل أن ننظر في خصائص كل من هذين القولين نوضح ما يلي :

ـ ليس القول مقطعاً في النص يحتل ترتيباً معيّناً في سياقه ، كأن يكون مقطعاً يبتدىء به النص أو ينتهي ، أو يأتي في وسطه . . . وبالتالي فإن تسمية احد القولين بالأول ، والآخر بالثاني لا تعني ترتيباً لهما معيناً في سياق النص .

ـ ليس القول مجموعة جمل يلي بعضها البعض الآخر فتؤلف مقطعاً .

ـ إن القول هو ما تقوله بنية النص وهو ما ينطق به الكلام . وهو ما تحمله البنية من حيث هي بنية لغوية . إنه هذا الذي تتماسك به البنية داخلياً . وبذلك فإن وحدات القول الواحد التركيبية تتماسك لا بحكم تواليها ، ولكن بحكم ترابطها الداخلي ، أي بحكم هذا الداخلي الذي به تنتظم العلاقة في ما بين الوحدات .

ـ إن للقول الواحد استقلاله البنيوي ، وإن تداخل ، شكلياً أو سياقياً ، مع القول الآخر في النص الواحد .

ـ يلاحظ القارىء أننا أشرنا إلى الوحدة الرابعة من القول الأول بـ رقم (٣̄) ، أي اننا أعطيناها رقم الوحدة الثالثة (٣) لكن نبّهنا إلى اختلاف نسبي بوضع اشارة (-) على الرقم(٣) . نعلل هذا الاجراء ، بما رأيناه من عدم استقلال هاتين الوحدتين الواحدة منهما عن الأخرى شأن بقية الوحدات . وعدم الاستقلال هذا يوضحه وجود علاقة **استبدالية** بين هاتين الوحدتين التركيبتين ، ينم حرف العطف ( الواو )

عن هذه العلاقة ، وذلك باقامته التناظر بين « البيّنة » و« الصلح » ، وبالتالي التناظر بين الوحدة رقم (٣) والوحدة رقم (٣) ، نوضح ذلك فنقول : إن قيام الصلح يلغي البيّنة ، وإن تعذّر الصلح ، يوجب البيّنة ، وبالتالي فلا ضرورة للبيّنة مع الصلح ، أو أن وجود الصلح يلغي ضرورة البيّنة ، وهذا يعني ان لا وجود للوحدتين في آن، واحد ، فتستقل الواحدة عن الأخرى . من هنا جاء العطف يدمج بينهما دون ان يلغي احداهما ، لأن إلغاء الواحدة يطمس وجوب وجود الأخرى .

بعد هذه الايضاحات نحاول أن ننظر في بنية هذين القولين بغية الوصول الى دلالات النص داخل بنيته .

**في السمات الخارجيّة لبنية كل من القولين :**

**القول الأول :** ويتكوّن من خمس وحدات تركيبية ( بغض النظر عن علاقة الوحدة (٣) بالوحدة (٣) التي أوضحنا ) . تتميز هذه الوحدات بقصرها باستثناء الوحدة رقم ٣ .

**القول الثاني :** ويتكوّن من خمس وحدات تركيبية ، تتميز هذه الوحدات بطولها .

يوحي هذا التساوي في عدد وحدات كل من القولين بتعادل في المساحة التي يشغلها كل منهما في النص . إلا أن النظر في الوحدات نفسها ، من حيث طولها وقصرها ، يوضح بأن القول الثاني يشغل مساحة أطول مما يشغله القول الأول في النص . يقدم لنا التساوي في العدد والاختلاف في المساحة بين القولين ، دلالة أولى ، لا تظهر أهميتها إلا في ضوء الدلالات التي يمكن ان تقدّمها المستويات الأخرى للبنية ، أي حين نرى إلى العلاقة بين هذا التساوي والتفاوت من جهة ، وبين المستوى اللغوي والزماني لبنية كل من القولين من جهة أخرى .

**في بناء النص ـ الرسالة :**

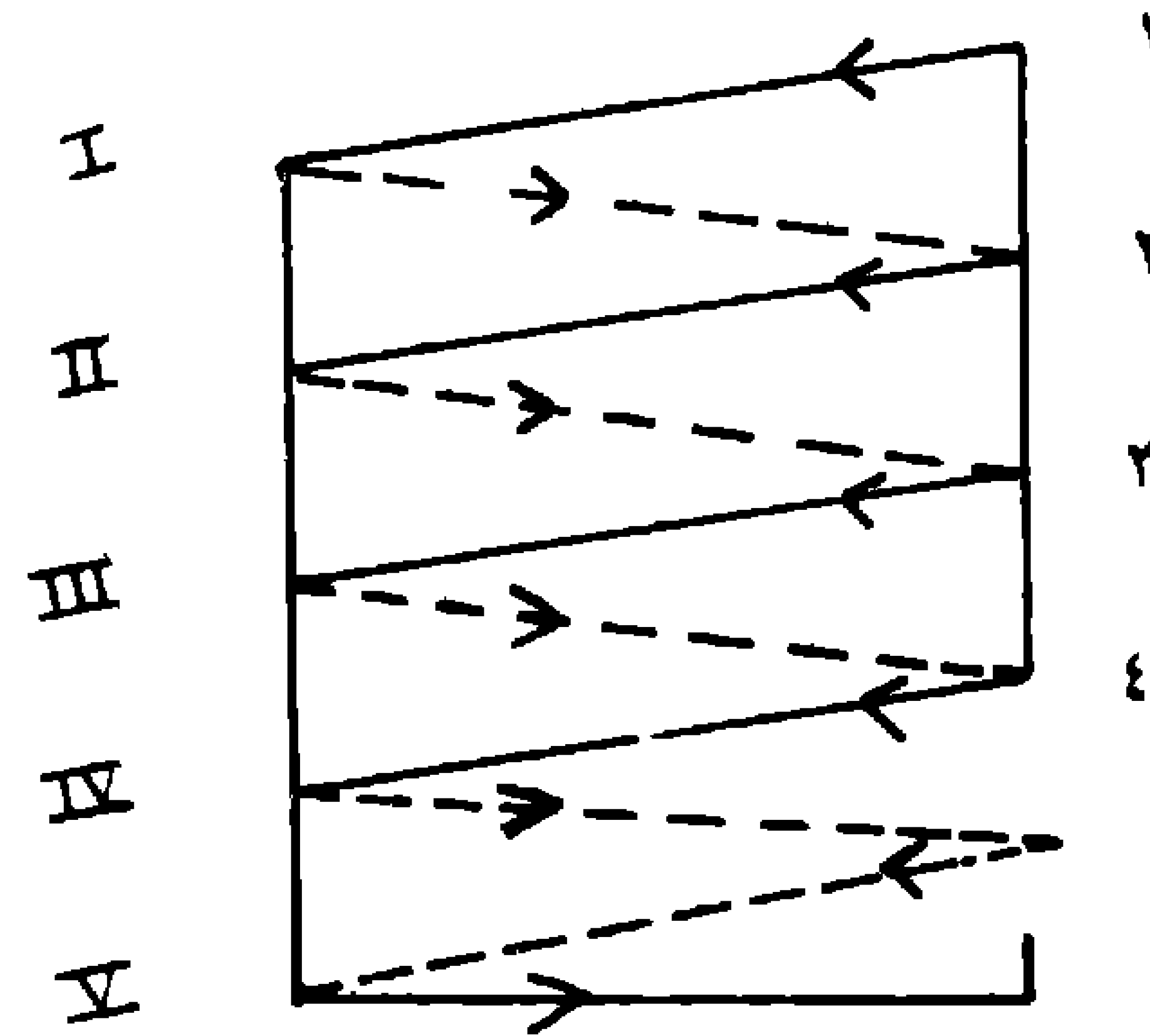
ينهض بناء النص بالقولين معاً على الشكل التالي :

يبدأ النص بوحدة من القول الأول ، فوحدة من القول الثاني ، ثم وحدة من القول الأول ، وهكذا دواليك . . يستمر هذا الترتيب في توالي وحدات القولين ، وكأن الرسالة معمار هندسي ، ينهض وفق منطق نظام معين تتناوب ، بموجبه ، وحدات القولين إقامة البناء ورصفه .

يتميز القول الأول ، في هذا النظام للبناء ، بأن الوحدة الأولى في بناء النص هي منه ، أي بكون الدعامة الأولى التي يتأسس عليها البناء ، ومنها ينهض ، هي منه .

يتميز القول الثاني ، في هذا النظام للبناء ، بأن بناء النص ينتهي بوحدتين متتاليتين له .

نوضح هيكلية البناء بالرسم التالي :




يتبين لنا من هذا الرسم :

**ـ أن بناء النص يعتمد الموازاة شكلاً هندسياً له ، تذكرنا هذه الموازاة ـ ونكتفي**

هنا بالاشارة فقط ـ بهذه السيمترية التي اعتمدها البيت الشعري شكلاً هندسياً ، في القصيدة العربية ، منذ الجاهلية وحتى ولادة القصيدة الحديثة .

ـ إن هذه الموازاة ليست ، كما هي في القصيدة ، تامّة ، وبالتالي لا تقع في السيمترية التي تميّز البيت الشعري فينفصل شطراه ( طرفا الموازاة ) ويتقابلان .

ـ إن الموازاة في نصّنا تكسر السيمترية عن طريق إقامة التداخل بين وحدات القولين اللذين يشكلان طرفي هذه الموازاة .

ـ إن بناء النص ينهض ، كما ذكرنا ، من وحدة تركيبية للقول الأول ، ومن ثم ينعقد التداخل بين وحدات القولين حسب نظام التناوب الذي أشرنا إليه ، غير أننا نلاحظ ان هذا النظام تنكسر وتيرته ، وذلك حين تنفلت وحدتا القول الثاني ، رقم IV و V ، من علاقة التداخل هذه ، ويصير نهوض الوحدة رقم V وانطلاقها غير مبني على الوحدة رقم ٤ ـ كما يقتضيه منطق هذا النظام ـ بل إن نهوضها وكذلك انطلاقها ، يستمران من الوحدة رقم IV أي من وحدة لقولها هي نفسه ، مما يشير إلى أن القول الثاني انتهى الى استقلال في حركته . لقد انطلق الكلام في القول الثاني متحرراً ، في انطلاقته هذه ، من نظام الموازاة الذي يربطه بالقول الأول .

**في مستوى البنية اللغوية :**

نظر في **القول الأول** ونلاحظ الأمور التالية :

ـ ان وحدات القول الأول التركيبية تبدأ كلها بمعرفة :

- اسم معرّف بـ أل : ( القضاء . البيّنة ـ الصلح ) .
- اسم مضاف إلى معرفة : ( مراجعة الحق ) .
- ضمير : ( الهاء في : فإنه ) .

ـ ان وحدات القول الأول التركيبية ، تبدأ ، غالباً ، بجمل مؤكدة بواسطة « إنّ » ( فإنّ القضاء . . فإنّه لا ينفع . . فإنّ مراجعة الحق . . ) .

ـ إن وحدات القول الأول التركيبية تبدأ كلها بجمل اسمية ، وإن جمل هذه

الوحدات هي ، في معظمها ، جمل اسمية ، فالوحدات : ١ ، ٣ ، ٤ ، تتكوّن من جمل اسمية فقط ، بينما تتكون الوحدتان : ٢ ، ٣ ، من جمل اسمية ومن جمل فعلية .

إن هذا ا الرصد يجعلنا نستنتج أن التأكيد يتركز ، من الناحية اللغوية ، أي من ناحية « تعلق الكلم بعضها ببعض » بحسب تعبير الناقد العربي عبد القاهر الجرجاني ، على الموضوعات التالية : **القضاء** ( لجهة تحديده ) . **شرط منفعة التكلم** ( في موضوع الحق ) . **البينة** ( أو البرهان ) . **الصلح**. **مراجعة** . الحق .

إن هذه الموضوعات تشكل ، في التركيب اللغوي ، مبتدآت معرّفة يستهدفها الاخبار ، ويقصدها ، بحيث ينتظم الكلام ، نحوياً ، وفق هذا القصد .

كما يمكننا أن نستنتج ، أنه من الناحية اللغوية الصرفية يغلب ، في القول الأول ، وجود الأسماء والجمل الاسمية .

تؤدي الجمل الاسمية وظيفة الاخبار والتقرير : القضاء فريضة . . الصلح جائز . . الخ .

في ضوء ما تقدم ، تتحدد بنية القول الأول كبنية محصورة في حدود ما تحمله من إخبار وتقرير . وهي تقوم بمهمة التعريف والتعليم ، وربما بمهمة التذكير بحقائق الأمور ، أي بما هو قائم أصلاً في الشريعة ولذلك تتوخّى الاختصار ( فتأتي قصيرة غالباً ) ، ولا تتجاوز الصياغة حدود المعادلة القائمة بين المخبر والمخبر عنه ، أي بين المبتدأ والخبر . وهذا ما يجعل هذه البنية تبدو مغلقة على وظيفتها اللغوية المؤكدة بـ **أن** ، ومتّصفة بصفات المعرَّف في عموميته وإطلاقه وفي اختزاله للزمن .

نتظر في **القول الثاني** ونلاحظ الأمور التالية :

ـ إن وحدات القول الثاني التركيبية تبدأ بفعل ( ما عدا الوحدة رقم IV التي تبدأ ظاهراً باسم ، وحقيقة بفعل مقدّر يدلّ عليه المفعول به « الفهم » والتقدير هذا ، كما نعلم ، هو : **افهم** أو **حاول الفهم** ) .

ـ إن جمل وحدات القول الثاني التركيبية هي كلها جمل فعلية .

ـ إن الفعل الذي تبدأ به وحدات القول الثاني التركيبية هو فعل أمر ، أو فعل يفيد معنى الأمر ( فـ « لا يمنعك » ، هي للطلب الذي يقرب معناه من معنى الأمر ، أو هي الأمر المخفف ، اللّبق ) .

ـ غلبة ضمير المخاطب ( وهو ما يناسب ، طبعاً فعل الأمر ) ، ولقد ورد الضمير ك عشر مرات ، والتاء خمس مرات ، وكان الضمير أنت مضمراً خمس مرات .

نستنتج أن القول الثاني يتميّز ، خلافاً للقول الأول ، بتكوّنه من جمل فعلية ، وبكثرة وجود الأفعال في جمله . ونحن نعلم أن الأفعال تفيد معنى الفاعليّة أو معنى الحركة التي تتحقق في مكان وزمان ، وأن لهذه الفاعليّة فاعلوها الذين ينتجونها ، إلا أنه إذا كانت الأفعال أفعال امر ، كما هي معظم أفعال القول الثاني ، فإنها ، في صيغتها هذه ، توجب وجود آمر ووجود مأمور . مما يجعل حركة الفعل هذا حركة معلّقة ، أو حركة مشروطة ، قائمة في الامكان وتصبح هذه الحركة هي موضوع الأمر .

يحملنا ما تقدم على ملاحظة ان وحدات القول الثاني تتركز حول الموضوعات التالية :

**الفهم** ( الفهم ، الفهم . . . )

**المعرفة** ( اعرف الأمثال . . . )

**المؤاساة** ( آس بين الناس . . . )

**التراجع** ، لكن ، المبني على معرفة لاحقة ( ولا يمنعك . . . ) .

إن هذه الموضوعات ينتظمها قاسم أساسي مشترك هو المعرفة والفهم ، وإذا كانت هذه الموضوعات هي طلب الممارسة أو هي موضوعها ، فإن هذا يعني أن ممارسة الفهم أو التفكير هي الممارسة المطلوبة بشكل رئيسي في القول الثاني في

النص . إن ممارسة الفهم هي الموضوع، وإن التفكير هو الموضوع المطلوب الذي يصوغه فعل الأمر هنا أو الذي ينهض بين المخاطِب والمخاطَب ويكوّن الرسالة في القول الثاني .

تبرز هنا أهمية الفاعل الممارس لحركة الفكر ، التي هي حركة نشاطه ، في حين لا فاعل ، من هذا النوع ، موجود في القول الأول ، وتتحدد بنية القول الثاني كبنية متحرّكة ومنفتحة على فعل، له أن يستمر استمرار ممارسة الفهم والمعرفة . . أي استمرار عملية النشاط الفكري المرهون ، أو القائم ، بفاعله .

**في المستوى الزماني والمكاني للبنية :**

استناداً إلى هذه المقاربة على مستوى البنية اللغوي ، التي حاولنا سابقاً ، يتبين لنا ما يلي :

١ ـ ليس الزمان في القول الأول زمان الفعل في الماضي أو في الحاضر أو في المستقبل ، أي ليس زماناً تاريخياً متحركاً ومتغيراً . بل هو زمان العام والمطلق الذي يتحدد خارج التاريخ المادي . والزمان هذا هو هنا الزمان الديني أو العقائدي . أو زمن النصوص الدينية في ما تحمله من تعاليم جوهرية مطلقة ثابتة . ( دلالته قائمة في الجمل الاسمية ، في الاخبار وفي تأكيد المبتدآت . . . ) .

في هذا الزمان تتحدد علاقة الفاعل ( الانسان هنا ) بهذه التعاليم أو بروحيتها ، كعلاقة ناقل الأمر أو المخبر عنه أو المتلقي معرفته . في زمان كهذا لا حضور للفاعل في النص إلا كناقل له . هكذا نلاحظ غياب حضور عمر بن الخطاب ، صاحب النص ، من القول الأول ( فلا دال لغوياً على هذا الحضور . فالحضور هو فقط حضور التعريف بالقضاء وبـ . . . ) ، وكذلك لا حضور للمخاطب الذي تتوجه الرسالة اليه ، أي لأبي موسى الأشعري ( ولا دال لغوياً في النص على هذا الحضور ) . وتتخذ بنية النص ، من حيث علاقتها بصاحب

القول ، طابعاً حيادياً . لا هوية للنص ، على مستوى اللغة ، تفصح عن كونه رسالة ، ولا زمان يفصح عن مكان وقوعه بين المرسل والمرسل إليه ( باستثناء تعبير « أما بعد » التقليدي المعروف الذي يلي البسملة . وهو تعبير عام أو مشاع ، هو لكل رسالة وليس لرسالة فيرتبط ببنيتها ) .

في هذا النطاق تظهر صفة لمحمول النص جوهرية . تنهض هذه الصفة في بنية النص ، أو في المستوى اللغوي لهذه البنية الذي يكشف عن هذه الدلالة . إن هذه الدلالة تتبدّى قائمة في الجسم المادي اللغوي ، في علاقات التركيب ، في نسيج اللغة .

ـ يشكل القول الأول بنية لغوية متميزة داخل بنية النص الكلية . تتميز هذه البنية بنوعية ، من علاقات التركيب النحوية والصرفية ، محكومة بمنطق احترام المحمول من حيث هو منطوق ديني . يتجلى هذا المنطق في شكله غير المباشر ، وتكتسب اللغة هوية المحمول العامة .

٢ ـ يتحدد الزمان في القول الثاني كزمان للممكن الذي يتخذ صفةالضرورة . إن فعل « الفهم » والمعرفة ( وهو الفعل الغالب على هذا القول ، من حيث حضوره ومن حيث ارتهان بقية الافعال له ) هو ، كفعل أمر ، إمكانية ممارسة مستقبلية ، ينهض بين علاقة الذات بالموضوع. هذه الامكانية يطلبها صاحب الرسالة ويؤكدها ، ويرى أن ممارستها ضرورة .

يمكننا ، استناداً لما سبق ، أن نقول : إن بنية النص ـ الرسالة ليست بنية زمان واحد ، بل بنية زمانين :

ـ زمان القول القائم بذاته ، وهو زمان له وجوده الدائم خارج فعل الانسان .

ـ زمان القول القائم بغيره ، وهو زمان لا وجود له إلا بفعل الانسان كفاعل ومنتج له .

الزمان الأول هو ـ في النص ـ زمان الفريضة والسنة . والزمان الثاني هو ـ في

النص ـ زمان الاجتهاد الذي عرف به الخليفة عمر .

في مستوى البنية الدلالي :[1]

ـ تنهض بنية النص ـ الرسالة بقولين لكل منهما بنيتـه المتميزة على المستـوى اللغوي وعلى المستوى الزماني . على مستوى بنيته المتميزة الخاصة ، يفصح القول عن دلالته التي ليست هي المضمون ، وليست هي معنى محدداً في عبارة أو في جملة ، بل هي القول ذاته في انبنائه .

ـ يحتل القول الثاني أهمية خاصة في النص ـ الرسالة ، من حيث المساحة التي يشغلها ومن حيث انه هو الذي يمنح النص دلالته كرسالة . أي هو الذي يميز هويته الفنية . فالمخاطبة ـ التي هي من خاصية الرسالة ـ لا تفصح عن وجودها ، في بنية اللغة ، إلا في هذا القول الثاني .

ـ يتركز القول الثاني على طلب ممارسة فعل الفهم والمعرفـة أي على ممارسـة الاجتهاد . في ضوء الاهمية الخاصة التي يحتلها القول الثاني في النص ـ الرسالة ـ تبرز دلالة المكانة التي يستأثر بها الاجتهاد في كلام صاحب الرسالة . أو دلالة الأهمية التي يوليها النص ـ الرسالة للاجتهاد . على ان هذه الأهمية لا تنال من أهمية القول الأول الذي ، على تراجعه في مساحة النص ، يتفـرد بتجوهـر زمنـه وبتنزهـه عن التعرض للتغير المادي ، أي انه يتفرد بسماويته .

ـ تندرج دلالة القـول الأول في السياق الفـكري ـ الثقـافي للعصر ، المتميز بطابعه الديني المقدس . تحمل بنية القول الأول هذه الدلالة ، وتخضع لمنطق هذه الثقافة . بينما يشكل القول الثاني طموح هذه الثقافة ، وشوقها نحو السيرورة[2] . تحمل بنية القول الثاني دلالة هذا الطموح ، وتخضع لمنطقه ، الطموح ليس تجاوزاً

---

(١) هذا المستوى يستند الى المستويين السابقين . مع الاشارة ان ثمة بعض الدلالات التي أوضحناها في حينه بحكم ارتباطها الوثيق بالمستوى الذي ظهرت فيه .

(٢) تبقى هذه النقطة بحاجة إلى التوسع وإلى التعمق . وقد يشكل هذا خطوة استكمالية وتطويرية لهذا المنهج النقدي .

للدين ولا انفصالاً عنه . بل هو ينطلق منه ويستمر به ، ليواكب سيرورة الحياة ، ويبقى الاجتهاد غير الدين . نرى الى هذه الدلالة في تداخل بنية القول الثاني وبنية القول الأول . تداخلها فلا تماثلها ولا تلغيها ولا تأتي بديلاً لها ، بل تحافظ عليها مستقلة مميزة . تحترمها وتخالفها ، تلازمها بنية أخرى .

يضيء هذا النص ـ الرسالة روحية عمر بن الخطاب ( رضي ) وفكره . يضيء تفكير خليفة يحكم بالكتاب والسنة ، ويجتهد ليرعى امور المسلمين ، ويسير بهم إلى الأمام .

## الفصل الثالث

# محاور البنية ومكوناتها في رواية « السؤال» لـ غالب هلسا .

**هذه القراءة :**

تستهدف هذه القراءة لرواية « السؤال»[1] كشف البنية التي ينهض بها هذا العمل الأدبي ، وإنارة الفكر الماثل في هذه البنية والمحدد ( بالكسر) لمنطق حركة نهوضها .

أن البنية التي ينهض بها العمل الأدبي هي هنا بنية عالم الرواية المستقل والمتميز في بنيتههذه . ونحن حين نضع بنية العالم الروائي، لعمل ما ، على هذا المستوى من الاستقلال والتميز ، لا نلغي ، ولا يمكننا ان نلغي ، علاقة هذا العالم كعالم متخيل ، بعالمَ الواقع الإجتماعي الذي تتحقق الممارسة الأدبية في حقل الثقافة فيه . بل نرى أن هذه الاستقلالية ، وهذا التميز لا معنى لهما ولا ضرورة للتأكيد عليهما إلا في نطاق حضور العمل الأدبي في هذا الواقع حضوراً يقوم أساساً على الاختلاف بين هذين العالمين[2]، ولكنه في قيامه على الاختلاف يندرج في حركة هذا الواقع ويدخل في صراعيتها .

ذلك أنه لا يتميز شيء الا من شيء آخر ولا يستقل الا من آخر يرتبط به . إن التميز والاستقلال يفترضان بل ويشترطان الترابط اساساً لحركتهما في نزوعها المفارق .

---

(١) رواية لغالب هلسا . صدرت في بيروت عن دار ابن رشد سنة ١٩٧٩ .

(٢) ما كان بودي ان أتطرق لهذه الفكرة التي تجاوزت بوضوحها البحثي مرحلة النقاش والتشكيك ببدئيتها الى النظر في كيفيتها ، لولا بعض الانتصارات لاستقلالية العمل الأدبي في كل مرة يقال كلام على علاقته بالواقع الاجتماعي .

وإذا كنا نرى الى المحمول الفكري كمحمول يأتي الى العمل الأدبي ويحضر فيه ، بحكم استقلالية هذا الاخير ، وبحكم **تكونه في بنية هي بنيته ،** فاننا في النظر الى هذا المحمول ، انما ننظر في **العلاقة** بين الأثر الادبي والواقع الاجتماعي في مستواه الثقافي ، اي اننا ننظر الى هذه البنية في استقلاليتها الأدبية من حيث هي ، وفي وجه من وجوهها ، معبّر عن هذه العلاقة . ومن حيث ان هذه العلاقـة هي شكل من أشكال الوعي الناطق بهوية الفكر الذي ينظر في هذا الواقع الاجتماعي ، والذي ، في ما هو ينظر في هذا الواقع ، لا ينوجد خارجه ولا ينفلت من شروطه ولا يقيم خارج اثره فيه .

***

**الفعل الروائي في اللغة الجنسية وفي اللغة السياسية**

تقدم « السؤال» عالماً غنيا وواسعاً بدلالاتـه وشخصياتـه التـي تكون عالـم الرواية ، لا بمجرد اجتماعها وحضورها فيه ، بل بكونها شخصيات محكومة بعلاقات معينة تمارسها وتحاول ، في الوقت نفسه ، ان تفهمها وتغيرها . في الممارسة وفي محاولة الفهم والتغيير يتولد **الفعل الروائي** الذي يبدو هنا عنصراً هاماً قادراً على أن ينتج لغته ويشدّ إليه مختلف عناصر الرواية ، بحيث يبدو المتخيل واقعياً يذهب في العمـق ، وينتظمه منطق يؤوّل مختلف الظاهرات السلوكية في الرواية .

يكمن الفعل الروائي أو يجد ديناميته في فعل السؤال الذي يعطيه غالب هلسا عنواناً لروايته ، والذي منه تبدأ الرواية وبه تستمر وتنتهي دون ان تنتهي ، يصوغ هذا الفعل لغته الجنسية التي هي لغة الحب والموت ، لغة اللجوء الى ممارسة الحب / الجنس ، لغة الانكفاء الى الماضي وإلى احضان المرأة الأم والمرأة العطف والحماية والتعويض عن القمع السلطوي. **تخفي اللغة الجنسية المقموع السياسي ،** الاضطهاد الفكري ، كما تلوح به وتحاول ان تقوله وتصير لغة سياسية . تتقاطع اللغة الجنسية واللغة السياسية . تقول إحداهما الأخرى وتخفيها ، وتبدو حركتهما هذه صراعاً بين

الموت والحياة. بين القبول والرفض. بين القمع والتحرر.

إن وضع اللغة على هذا المستوى الجنسي يمنح المتخيل واقعيته فيبدو العالم الروائي او القصصي الوهمي حقيقياً، وهو ، في تبديه هذا ، مغادر لعالم الواقع دون انفصال عنه ، ومغادر لعالم المتخيل دون خيانة له .

يتمكن الكاتب بهذه اللغة الجنسية من ان يقول السياسي رواية : ان اناس «السؤال» هو يوهمون ابداً بحقيقتهم ، بل ربما كانوا حقيقيين ، إن لهم من اليومي والعادي في سلوكهم ومشاعرهم وأفكارهم واحلامهم . . . ما يجعلهم كذلك . غير انهم ، في ما هم كذلك ، يقولون دائماً شيئاً آخر، شيئاً يفوقهم كافراد، ويجعلهم يرتقون الى مستوى غير الحقيقي ، الى المتخيل . انهم ، في العلاقات التي بينهم ، يقولون هذا الصراع الذي يطول حركة الواقع الاجتماعي في مرحلة تاريخية معينة من مراحله. وهم حين يخلقون عالمهم الصغير وفضاءهم الضيق ، في حدود الغرف والمنازل والطرقات، يوحون بعالم اكبر وبفضاء اوسع ، كأن الفعل الروائي يصوغ لغته الجنسية لا ليقول الجنس على مستواه ، بل ليقوله في بعده الآخر الذي هو هنا السياسي . ليس الجنسي مشكلة في ذاته ، بل هو مشكلة تحرر تطول شيئاً آخر سواه . وهو - أي الجنسي - بهذا المعنى ليس اخلاقيا ، اي ليس هو المكبوت الذي يسعى لأن يكون فعلاً ممارساً، ويعبر في ممارسته عن صراع نفسي اخلاقي بين ما هو في اللاوعي حاجة مكبوته ، وبين ما هو في الوعي مكبوت حاضر ، بل إن الجنس هنا هو حضور فعلي لسياسي مقموع . إنه فعل الحب والتواصل مقابل فعل الحقد والانعزال . فعل التحرر مقابل فعل القمع . وفعل الحياة مقابل فعل الموت .

يمكننا القول : أن اللغة الجنسية في « السؤال» تحدد،كلغة،اللعبة الفنية فيها ، مما يجعلها تتميز عن بعض الروايات العربية التي،تقول اللغة الجنسية فيها المكبوت الجنسي نفسه ، ليأتي قول المكبوت، على هذا النحو ، بمثابة دعوة لتحريره. ان لغة المتخيل، في مثل هذه الروايات ، هي لغة الواقعي - بمعنى الحقيقي - المنقول. او لنقل ، زيادة؛ ان اللغة الروائية في مثل هذه الاعمال الأدبية، اقرب لأن تكون لغة

تصوغ اسلوباً، منها الى لغة تخلق عالماً متميزاً .

ولكن ترانا نتساءل ونحن ننظر في لغة « السؤال» على هذا المستوى الذي نهجنا : هل ان اللغة الجنسية هذه هي، بالفعل ، مرتكز تنهض به اللعبة الفنية في الرواية ام انها اداة متكلفة تتوسط الوصول الى السياسي الذي تطوله ؟

إن السياسي الذي تتناوله السؤال هو ؛ كما سنرى ، تجربة نظام الحكم الناصري في بداية الستينيات التي هي تجربة ما زالت تتسم حتى الآن بطزاجتها التاريخية، ويشعر العديد من ابناء الوطن العربي بعامة ومن المثقفين بخاصة ،بضرورة عدم التصدي المفضوح لنقدها ، وبضرورة التأكيد على جوانبها الايجابية وعلى وضعها في سياقها التاريخي، والنظر من ثم في وجهها التقدمي. يزداد التأكيد على هذه الضرورة مع تدهور الطابع التقدمي للانظمة العربية ، ومع وصول حكم السادات الى ما وصل اليه من تحالف مع قوى الاستعمار والامبريالية، ومن توظيف الرجعية العربية اخطاء التجربة الناصرية لصالحها .

قد يكون هذا الوضع هو ضرورة اللغة الجنسية ، ولكن يبقى ان نسأل، بعيداً عن هذه الفرضية ، وبغض النظر عن هذا الاحتمال، ما هي قدرة هذه اللغة الجنسية على التحرر من التوظيف لدلالات قائمة خارج العمل الروائي ؟ هل تقدم اللغة الجنسية عالمها الجنسي ؟ هل توحي بواقعيته ؟ ام انها في ما هي تحاول ذلك تتكشف غطاءً يخفي تمرير موقف فكري معين ؛ اي تتكشف اداة لا تخدم العمل الروائي، لا تعاون نهوض بنيته الخاصة التي لا يضيرها ان تقدم في نهاية التحليل موقفاً ؟ ثمة فارق بين ان يحمل العمل الروائي، ككل ، رؤيته او ان يقول قوله الذي هو قول الروائي بشكل من الاشكال، وبين ان يوظف عنصراً من عناصره لهدف ما ، هدف تتفكك معه بنية الرواية ويعتورهاالخلل. ثمة فارق بين ان نلصق بالعمل الروائي غاية او ان نحشر فيه دلالة وبين ان تأتي دلالات هذا العمل محمولة في بنيته، متبددة فيها ولكن حاضرة . الفارق هنا مسألة فنية لا تلغي ولا تتعارض ومسألة اخرى ترتبط بمناقشة دلالات العمل وتطول هوية القول فيه .

يبدو لنا ان اللغة الجنسية في « السؤال» ليست مجرد استعارة ، بل هي لغة اشخاص عالم الرواية ، يعبرون بها عن حاجاتهم ورغباتهم ومشاكلهم التي هي في وجهها الأهم ، في الرواية، مشاكل حب وجنس ، وإذ تحتل هذه المشاكل هذا المستوى من الأهمية في حياة شخصيات الرواية ، وإذ توهم في أهميتها، بكونها مشاكل واقعية مطروحة في مجتمعها ، يتولد نوع من الالتباس حول معنى السؤال الذي تطرحه الرواية والذي هو سؤال يطول السياسي في هذا المجتمع : الجنسي يوهم بواقعيته فيضع السياسي على مستوى المجاز ، ولكنه اذ يطول هذا السياسي ويجعل له حضوراً يترك له مكانه لينهض ـ السياسي ـ على مستوى الواقعي وليضع الجنسي على مستوى المجاز : **كأن الجنسي، في هذه اللعبة ، هو، من السياسي، التحرري . وكأن السياسي، في هذه اللعبة، هو من الجنسي ، القمعي . وكأن اللغة الجنسية في « السؤال» هي لغة القول الفني لمنطق الفكر الناظر إلى المؤسسة السياسية الناصرية كمؤسسة قمعية** . وبذلك فهي لغة تقول على مستوى الرواية ما يمكن ان يقوله الفكر على مستوى آخر . اللغة هنا هي ضرورة الفكر وهي في الوقت نفسه ضرورة البنية الروائية حين تتميز هذه البنية كعمل فني وتملك من الأدوات والتوسطات الفنية ما يمكنها الايهام بواقعية عالمها المتخيل . هذا العالم الذي ينهض بزمنه ويلتف بفضائه حين ينسج تفاصيل المكان ويدخل زوايا البيوت ويرتاد المناطق العصية من النفس .

***

**مقاربة القصة في المتخيل :**

ما كان لنا ان نتوقف عند الكلام على ظاهرة اللغة في رواية « السؤال» ، لولا اننا رأينا انها تشكل عنصراً هاماً فيها . الكلام عليه يمهد ويساعد على فهم ما سوف نقوم به من تحليل او من محاولة تحليل تلتقط مفاصل بنية الرواية ، وتنير آليتها ، وتكشف الدلالات الماثلة فيها التي تشكل في مثولها هذا منطق هذه الآلية .

**ماذا تروي « السؤال» على مستوى المتخيل ؟**

تروي « السؤال» عن السفاح ( صيغة التعريف الـ في كلمة سفاح للكاتب ،

وهي في نظري مهمة) الذي يقتل رجلاً ونساء بطعنهم في موضع عضوهم الجنسي. السفاح القاتل، والمجرم بالتالي، يعلن في الصحف انه مصلح الشعب. السفاح في نظر نفسه غير محرم لأنه ،كما يقول ، يحافظ على الاخلاق، يخدم الشعب ، يوزع المال على الفقراء ويعتنق «المبادىء الاشتراكية »، السفاحّ لا ينكر فعل القتل الذي يقوم به ولكنه يبرره او يحمّله دلالة تبرره : للقتل في نظره هدف . القتل يستند الى تشريع . انه حرص على الاخلاق وحماية للتعاليم الدينية .

يعاني مصطفى ، وهو شيوعي أمضى زمنا في السجن. من احلام كابوسية يرى فيها السفاح سلطوياً قاتلاً ، يفزع من احلامه الى سعاد، وهي فتاة من ابناء الشعب المصري يحبها مصطفى ، ويمارس معها الجنس في شقته. يلازم مصطفى شقته طيلة الاقسام الأولى من الرواية وبذلك يبدو عاطلاً عن العمل، لا يمارس اي نشاط حزبي من المفترض ان يمارسه كملتزم .

يتعرف مصطفى عن طريق سعاد على خالتها تفيدة . تقع الخالة تفيدة في غرام مصطفى . تهرع إليه كأنه الحلم المنتظر او المنقذ الآتي دون توقع . وبعد ان تتصل به ، تطلق زوجها مرزوق الرجل الضعيف الذي لا يحسن حتى ممارسة الجنس معها ، تنهي علاقتها بحامد الذي كانت تمارس الجنس معه. نعلم أن حامداً مهرب مخدرات وملاحق ( بالفتح ) من قبل السلطة . غير أن تفيدة تعطف عليه وتشاركه عمله ، أي المتاجرة بالحشيش .

تنهج تفيدة مع مصطفى حياة جديدة : تقرر متابعة الدراسة ، تطلب من مصطفى واصدقائه مساعدتها على تحصيل العلم والثقافة ، وتأخذ على مصطفى عدم اكتراثه بشرح معنى الشيوعية لها وللآخرين مثلها ممن هم بحاجة إلى فهم هذه النظرية السياسية، او الى اكتساب وعي بسننها التي تهم الشعب، وتطول حياتهم وقضاياهم .

يعجز مصطفى عن التحرر من كوابيسه . يداهمه السفاح في نومه في صورة

السلطوي. تستمر هذه الكوابيس رغم معرفة مصطفى بما يقال عن السفاح من انه رجل عاجز يسعى الى ممارسة الجنس ويركع امام راقصة تتخذ منه موضوعاً للسخرية والهزء .

لا يصل مصطفى الى التحرر او الى بداية تحرر الا حين يرى في تفيدة امرأة من نوع آخر ، أمرأة لها استقلاليتها وارادتها . امرأة تملك جسدها ، تملك نفسها ، تملك فضاءها ، تملك المكان ولا يملكها ، تستوعبه وتخلقه ، يزداد تعلق مصطفى بها ، يترك سعاد ويقرر الزواج من تفيدة رغم معرفته بانها امرأة عاقر.

يعود مصطفى مع تحرره الى ممارسة نشاطه الحزبي متعاوناً مع وليد ونوال اللذين ينتميان الىمنظمةيسارية ، واللذين عبرا ، بزواجهما الواحد من الآخر ، عن تحررهما الفعلي من عقدة الفارق الطبقي . الفارق الطبقي عائق اجتماعي اخلاقي لا يتفق وعقيدتهما السياسية، لذلك كانا سعيدين وفخورين بكسر هذا العائق وبتقديم شهادة التوافق بين النظرية والممارسة .

في نهاية الرواية حين يأتي البوليس لالقاء القبض على مصطفى، يودع هذا زوجته تفيدة ، ويتركها ، « منتفخة البطن ، كبيرة، راسخة ، كان المكان يبدو كامتداد لها ، لم تعد تفيدة تبدو كضيفة طارئة» .

**مقاربة المتخيل في اقسام الرواية :**

تقارب هذا المتخيل الروائي اولاً في شكل بنائه . نرى ان غالب هلسا يقسم روايته الى أربعة اقسام يعطيها العناوين التالية :

القسم الاول : السفاح.
القسم الثاني : مصطفى.
القسم الثالث : تفيدة .
القسم الرابع : حامد .

تشكل هذه العناوين اسماء اربع شخصيات في الرواية بامكاننا ان نختزلها في

الشخصيات الرئيسية الثلاث التي هي : السفاح ، مصطفى، تفيدة ، ذلك ان لا شيء في الرواية يشير الى ان حامد شخصية رئيسة. لماذا ؟

اولاً : نلاحظ ان ليس لحامد حضور مباشر ، لالغة لحامد ولا حوار . يرى القارىء حامد ويسمعه من خلال علاقته بتفيدة وانطلاقاً من مسائل تخصها وتستهدفها . حامد موظف في هذه العلاقة لاظهار تحرر تفيدة الجنسي .

ثانياً : لأن القسم الرابع ـ الذي يحمل عنواناً له اسم « حامد» لا يحكي عن حامد ، بل عن تفيدة وعن فك ارتباطها بحامد . ان تفيدة التي كانت تقيم ،بتحرر، علاقة جنسية مع حامد ، تقطع الآن ، وبتحرر ، هذه العلاقة معه .

إن تحرر تفيدة الجنسي هو قدرتها على مواجهة الحضور الكابوسي والجنسي للسفاح ، اي هو تحررها من سلطويته . إنه تميزها عن مصطفى الذي يعاني كابوس الاحساس « بلسعة الموسى بين فخذيه» فيعلن : « ها انا ذا اغيب عن الدنيا ، أفقد الوعي واتوه في الظلمة» ( (ص ١١٢)، وإنه تميزها عن سعاد التي كانت تعاني من هذه السلطوية حين تختلط عليها الرؤية وترى في حامد السفاح، وترى في مصطفى السفاح ( انظر ص ١٦٢ و ١٦٣ و ١٦٦).

غير ان قدرة تفيدة هذه هي قدرة متطورة . وحامد مضمون ذو علاقة بالسفاح. موظف لبلورة تطور هذه القدرة . كيف ؟.

يبدو ان حرية تفيدة التي تعبر عنها في ممارسة الجنس مع حامد هي ، في نظرة الرواية ، حرية محدودة تعبر فقط عن الحاجة. عن اليومي والمعاش، وبالتالي فهي حرية لا يمكنها ان تتعامل مع السفاح في هذه الحدود، وتبقى محافظة على ما هي موظفة له في الرواية تقدم لنا الرواية مؤشراً على ذلك هو غياب السفاح من عالَم تفيدة ، لاحضور للسفاح في الأقسام الاولى من الرواية اي قبل ان تقيم تفيده علاقتها مع مصطفى . حامد الجنس فقط هو الحاضر. كأن حامد هو هذا الوجه من السفاح، وجه تنتصر عليه تفيدة وتتعامل معه بتحرر. ولكن حين تلتقي

تفيدة بمصطفى وحين تطرح اسئلتها وتبدأ دخول عالم الفكر والوعي بقضايا مجتمعها، حين تخطو في اتجاه المعرفة بالشيوعية وحين تصل ، في هذا الوقت ، الى فترة الحسم في علاقتها مع حامد فتقطعها جذرياً، تصل الى مستوى ، اكثر تكاملاً، من القدرة على التحرر. يغيب حامد « حامد خارج الصورة»[1] يحضر السفاح . تفيدة تواجه السفاح من موقع هذه القدرة المتكاملة. السفاح يركع امامها ويخرج الخنجر من جيبه الداخلي ويمده لها ( ص ٢٧٤) تفيدة « على عتبة حرية لا حدود لها ولا قيود عليها» ( ص ٢٧٥): نلخص هذا الذي قلناه في هذه المعادلة .

تفيدة + حامد    حرية في حدود الانتصار الجنسي
تفيدة + مصطفى    حرية تتجاوز الجنس

كأن الكاتب في هذه المعادلة لم يشأ ان يضع تفيدة في مواجهة السفاح الا بعد نضجها الفكري مع مصطفى وكأن حامد هو السفاح في حدود المواجهة التي كان بامكان تفيدة ان تكون فيها منتصرة ومتحررة. هكذا يبدو حامد وجها للسفاح في حدود هذه القدرة، إنه الشخصية الجزء او إنه الوجه لشخصية اخرى اقتضاها المسار الروائي، أو دلالة فيها تنظر الى التحرر على اكثر من مستواه الجسدي، تنظر اليه في تكامله جسداً ووعياً ، ممارسة وفكرا. اي اكتمالا تحمله تفيدة .

**مقاربة المتخيل في اسماء الشخصيات**

نظر الآن في اسماء هذه الشخصيات الثلاث كشخصيات رئيسية تتوزع اقسام الرواية : السفاح ، مصطفى ، تفيدة. نلاحظ :

- أن اسمين من هذه الاسماء الثلاثة يشتركان في الذكورة هما : السفاح ، مصطفى.
- ان اسمين من هذه الاسماء الثلاثة يشتركان في عاديتهما . هما : مصطفى ، تفيدة .

---

(١) عنوان الفصل الرابع .

في الحالة الاولى ، وعلى مستوى الجنس تنفرد تفيدة ، فهما ( السفاح ومصطفى) ذكران وهي ( تفيدة) انثى .

في الحالة الثانية ، وعلى مستوى العادية يتفرد السفاح ، فهما ( مصطفى ، تفيدة) اسمان عاديان وهو ( السفاح) اسم رامز . السفاح ، بالمناسبة ، اسم لفعل سفح . اسم بصيغة المبالغة يدل على كثرة السفح اي القتل ، لقب به الخليفة العباسي الاول ابو جعفر المنصور كصاحب سلطة يهدر دم الناس من ابناء شعبه .

نوضح هذا التصنيف الدلالي للاسماء بالرسم التالي :

| المستوى / الاسم | الذكورة | الأنوثة | الرمزية | العادية |
|---|---|---|---|---|
| السفاح | + | - | + | - |
| مصطفى | + | - | - | + |
| تفيدة | - | + | - | + |

يتبين لنا في هذا الرسم ان السفاح وتفيدة لا يلتقيان في الخانات وانهما على تناقض ، في حين يلتقي مصطفى مع السفاح في خانة الذكورة ومع تفيدة في خانة العادية .

يظهر مصطفى كجسر يلتقي في طرف منه ( خانة الذكورة) مع السفاح ويلتقي في طرف آخر ( خانة العادية) مع تفيدة . إنه بينهما . يخولنا ذلك ان نضع الاسماء على مستوى واحد ولكن في تشكيلين يبقى فيهما مصطفى جسراً . :

التشكيل الاول يبدأ بالسفاح وينتهي بتفيدة :

- السفاح ، مصطفى ، تفيدة

التشكيل الثاني يبدأ بتفيدة وينتهي بالسفاح :

- تفيدة ، مصطفى ، السفاح .

إن النحو الاول من التعاقب هو نفسه تعاقب اقسام الرواية الثلاثة الأولى (يسمي الكاتب القسم الاول من الرواية «السفاح» ويتضمن ثمانية فصول، ويسمى القسم الثاني منها «مصطفى» ويتضمن اربعة فصول ويسمى القسم الثالث تفيدة ويتضمن ستة فصول ).

وقد يكون النحو الثاني من التعاقب هو التعاقب الذي تضمره الرواية . كأن «السؤال» حين تنتهي بانتصار تفيدة على السفاح وببقائها وحدها مع الجنين، بعد ان يقاد مصطفى الى السجن ، كأنها بذلك تضمر البداية بتفيدة. تفيدة بداية مرحلة اخرى ووعي آخر، سلطة اخرى . تفيدة تدعو القارىء للنظر في قراءته « للسؤال» انطلاقاً من دلالة هذه البداية المضمرة لتفيدة. بداية تنطلق من هزيمة السفاح وتومىء الى تاريخ آخر، تفيدة هي فيه المنتصرة .

**مقاربة المتخيل في محاور الرواية**

حول هذه الشخصيات الرئيسة يتشكل محوران أساسيان ينمو بهما الفعل الروائي . ننظر في هذين المحورين ونحاول كشف بنية الرواية .

**المحور الأول الرئيس** : وهو محور متوحد بذاته ، تنتظم فيه الشخصيات والعوامل التالية : البوليس ـ الجلاد ـ المحقق ـ حامد ـ الملازم أول محمود ـ الصحافة ، اضافة الى شخصية السفاح الكلية .

تبدو هذه الشخصيات جد ثانوية امام الحضور الطاغي لشخصية السفاح . غير أنها على ارتباط وثيق به ، ارتباط يحدده فعل القمع الذي يشكل هوية مشتركة بينها . تدخل الصحافة في هذه الهوية لأنها تحضر كفعل تغطية وتمويه لهذا الفعل القمعي .

**المحور الثاني الرئيس** : يظهر هذا المحور في الأقسام الأولى من الرواية كمحورين مستقلين ثانويين :

**محور أول ثانوي** تنتظم فيه الشخصيات التالية : نوال ـ وليد زوج نوال ـ

فتحي ـ عزة ـ احمد صديق مصطفى[1] اضافة الى شخصية مصطفى . إن الهوية الفكرية اليسارية هي الهوية العامة التي تجمع بين هذه الشخصيات وفاعلياتها وان كان مصطفى فيها متخصصاً كشيوعي .

**محور ثانٍ ثانوي** تنتظم فيه الشخصيات التالية : تفيدة ـ سعاد . وربما زكية . ان الهوية الطبقية الاجتماعية هي ما يجمع بين هذه الشخصيات وفاعلياتها . تعبر الشخصيات عن هذه الهوية بسلوكها ، بثقافتها ، بموقعها الاقتصادي في المجتمع . .

هذان المحوران الثانويان هما دائماً في التقاء يشكل المحور الثاني الرئيس : في البداية التقاء مصطفى بسعاد على حد فاعلية معينة يدخل كل منهما بها الى عالم الآخر . ثم التقاء مصطفى بتفيدة التقاء يتميز بالالتحام عن طريق الزواج . الالتقاء هنا توحد يولد به المحور الرئيس ، ويتبلور كبديل لهذين المحورين الثانويين . يتوحد مصطفى وتفيدة في الزواج لا بمعناه المؤسسي القائم على قوانين وأسس خارجية ، بل بمعناه المتحرر القائم على أسس داخلية . التلاحم الداخلي بين مصطفى وتفيدة تلاحم دلالي يومىء الى هذا الكلي الذي هو الانسان المتحرر في وضعية اجتماعية مطروحة كحلم . الكلي يشمل الجسد والفكر ، الجنسي المادي والفكري الوعيي أو النظري . فاعلية الالتحام هي فاعلية التجاوز ، فاعلية الرغبة في التغيير ، فاعلية الاستمرار بالرغبة في الحياة ، الحياة ترسّخ في المكان والزمان وتملّك لهما . الحياة ولادة فعل تاريخي حلمي ، سيرورة تاريخية يحفزها العشق . الزواج ليس مؤسسة بالمفهوم البرجوازي للمؤسسة العائلية ، ليس العلبة التي تحافظ على قيم اخلاقية معينة ، الزواج التحام يصارع الموت مستمراً بالحياة .

هذه الوضعية في الرواية هي التي خولتنا ان نرى في هذين المحورين الثانويين

(١) اسقطنا بعض شخصيات الرواية من هذه المحاور كشخصية منى وسيدة الحي الراقي وعبد العليم لأننا رأينا لها دوراً يتحدد خارج هذه المحاور ، يتحدد في اظهار هوية القاتل كسفاح . وبالتالي فإن شخصية السفاح تحتويها .

محوراً واحداً أو محورين هما في سعي دائم للتوحد في محور واحد رئيس . محور موحد . محور يضم ويوحد . وبذلك يختلف عن المحور الأول الرئيس الذي هو محور متوحد بذاته (هذا المحور الاول الرئيس ممكن ان نسميه ، منعاً للالتباس محور السفاح ، وان نسمي المحور الثاني الرئيس محور مصطفى ) . ان محور السفاح يقوم بحركة واحدة ، في حين يقوم محور مصطفى بحركتين . ان حركتي محور مصطفى ترتبطان بعلاقة حاجة، لها صفة الضرورة ، علاقة تنهض بالحب . برغبة الالتحام يبديها كل من المحررين نحو الآخر وتتحد كفاعلية له .

نوجز صورة لهذه المحاور في الرسم التالي :

**١ ـ المحور الأول الرئيس . أو محور السفاح :**

البوليس ـ الجلاد ـ المحقق ـ حامد ـ الملازم أول محمود ـ الصحافة ـ السفاح .

**٢ ـ المحور الثاني الرئيس :**

أ ـ محور أول ثانوي : نوال ـ وليد ـ فتحي ـ عزة ـ احمد ـ مصطفى

ب ـ محور ثانٍ ثانوي : سعاد ـ زكية ـ تفيدة .

### المحاور في بنية الرواية

### ١ ـ محور السفاح :

نتوقف عند هذا المحور بعد أن عرضنا له وحددناه بايجاز . يحمل المحور اثارة يغوي بها القارىء ويغريه في ان يسأل :

من هو السفاح ؟

**« السؤال » والأسئلة .**

هذا السؤال يطرحه المحور وتوهم به الرواية حتى لكأن السؤال هو سؤاله وهو سؤالها . يجد الوهم أساساً له في الأسلوب الذي يتخذ طابعاً بوليسياً في القسم الأول من الرواية ، وذلك حين يعتمد هلساً التقديم المشهدي والتركيز على لحظة اكتشاف

الجريمة ومفاجأة القارىء بها ، بحيث يندفع القارىء متسائلاً من هو القاتل ؟ ويستمر السؤال في سياق التشويق البوليسي مع إمعان الكاتب في تغييب هوية شخصية السفاح ومغزى فعله: لماذا يقتل السفاح ضحاياه بهذه الطريقة ذاتها ؟ فعل القتل يومىء الى هوية القاتل ، هوية القاتل تحضر في فعل القتل ( السفح ) .

لئن كان التقديم المشهدي يخدم فنية الاسلوب ويحقق له عنصري الاثارة والتشويق مما يبقي القارىء مشدوداً الى القراءة مستمتعاً بها ، فإن تغييب هوية القاتل ، الشخص الفرد ، في فعله الذي يكشف عن هوية قاتل رمز ، نموذج ، لم يكن ليقتصر على خدمة هذه الفنية ، بل هو في فنيته هذه يضمر دلالة ويهيء لها ، الدلالة هذه هي نمو هوية القاتل من مجرد فرد الى قاتل رمز . يهيء الكاتب لهذه الدلالة عن طريق دعوتنا لصياغة سؤالنا او اسئلتنا : من هو السفاح ؟ لماذا هذا القتل ؟ لماذا السفاح سفاح ؟ هل ان معرفة السفاح هي كل ما تريد ان تقوله الرواية ؟ أم ان ثمة اموراً اخرى تحملها لنا « السؤال » . « السؤال » الاسئلة . هل « السؤال » هي سؤال عن السفاح ؟ ما معنى اذاً ان يحتل السفاح هذا المستوى من الأهمية فتتركز عليه الفصول الأولى ويبقى في السر غامضاً ، يشغل الصحافة ويشغل الناس ؟

تتوالى الاسئلة مع متابعة قراءة فصول الرواية وأقسامها ، ومعها تبدو صياغة سؤال لهذه الاسئلة امراً مهماً. لا يمكن كشف بنية الرواية الا في صياغة سؤال «السؤال» .

ليست الغواية بسؤال « من هو السفاح ؟ » مجرد لعبة أسلوبية تخدم الطابع البوليسي التشويقي ، بل هي ، اضافة الى ذلك ، لعبة اسلوبية موظفة لتأكيد هوية السفاح ، لتأكيد الهوية لا لمجرد كشفها . عندما ينحرف البحث نحو كشف هذه الهوية يبدو الأمر دراميا ، لأنه في هذا الانحراف يموّه فينفضح ، تظهر الدرامية حين تتجند دوائر الأمن للبحث عن هوية السفاح ، أي حين تتجند السلطة التي يرمز اليها السفاح للبحث عنه أي عن نفسها . في هذا البحث توجه دوائر الأمن التهمة الى

الخادمة زكية . زكية الشخصية الساذجة التي لا تملك ـ كما هي في الرواية ـ شجاعة الاقتراب من سيدتها ، ولا جرأة النظر إليها ولا مخاطبتها التي تبدو امراً مربكاً لهذه الانسانة الدون ، زكية العاجزة عن أن تعي معنى الهمود والصمت في جلسة السيدة المقتولة ، والعاجزة عن ان ترى فيهما مؤشراً للموت ، لأن زكية محكومة بأوامر السيدة ، زكية الاشبه بالآلة المؤتمرة بأوامر سيدتها ـ الفاقدة لحس المبادرة . . كيف يمكن لزكية هذه ان تكون قاتلة ؟ دوائر الامن توجه التهمة إليها . التهمة التي هي في السلطة تراها السلطة في زكية وترى ان السذاجة ـ هذا الشفيع الـذي يجنب زكية التهمة ـ هي التي تبرر تهمتها ، لذلك تعلن السلطة : « ان تظاهر الخادمة بالسذاجة قد خدع الجميع » إلا « إن دوائر الأمن لم تنخدع تماماً » ( ص ٦٢ ) .

إن تغييب هوية السفاح في فعله وإقامة السؤال ايهاماً حول شخصه كفرد قاتل هو أمر يخضع للمنطق نفسه الذي تخضع له دلالات الرواية الأخرى . يتحدد هذا المنطق كمنطق القدرة والوعي على رؤية السفاح على مستواه الاجتماعي وفي علاقة الآخرين به ، أي على مستواه الأعم المتجاوز لكونه فرداً . هؤلاء الآخرون ، الذين يكشفون ، في علاقتهم به ، مستواه الاجتماعي ، حاضرون في المحور الثاني الرئيس الذي ذكرنا في الرواية .

في هذا الضوء يبدو التغييب بمثابة تأسيس لعملية كشف هوية السفاح ، على مستوى الفعل ( السفح ) وعلى مستوى ما هو سياسي وتاريخي في المجتمع . ان التغييب حاضر في لغة ( جنسية ) تفصح عن لغة أخرى ( سياسية ) . اللغة الأخرى لها فعلها المستمر في الرواية والذي لا يقف عند حدود معرفة من هو السفاح ، يستمر هذا الفعل بعد ان نعرف ان السفاح ليس هو الفرد بل هو السلطة أو حين نعرف انه ، في ما هو الفرد ، هو أيضاً السلطة . غير أن استمرار هذا الفعل في إفصاحه عن لغته هو استمرار مفارق : اللغة الأخرى ( السياسية ) تفارق ، تمايزاً ، اللغة الجنسية . ومع هذه المفارقة تتحدد حركة هذا المحور كحركة غير احادية ، غير خطية ، ذلك انها تنمو على مستويين يتداخلان ويبقيان في علاقة داخل هذا المحور نفسه : المستوى

الأول هو مستوى الفـردي ، الجنسي ، السفحـي . المستـوى الثانـي هو مستـوى العام ، السياسي ، القمعي . في العلاقة يلازم المستوى الواحد الآخر ويفارقـه ، يكونه ويغايره . لا شيء يمنع ان يكون السفاح بطلاً فردياً ، واحداً من أفراد المجتمع المصري ولـكن ، في ما هو كذلك ، لا يتخلى عن طابعـه العـام ، السفحـي ، السلطـوي الحـاضر في جلسـات تعـذيب المعتقلـين ، في كوابيس مصطفـى ، في التباسات سعاد ، في قدرة تفيدة . . .

بهذه السمة ، سمة المفارقة ، تغادر الرواية وهم البنية البوليسية التي نظنهـا لها ، تغادر امكانية تكونها في اتجاهها لتستمر نحو بنيتها الخاصة التي هي بنية العلاقة بين المحورين الرئيسين .

**بنية رواية السؤال وبنية الرواية البوليسية في المحور الأول**

يمكننا ان نستنتج ، في هذه النقطة من الدراسة ، ان أسلوب السرد الروائي الذي يتميز بـه ، بشكل خاص ، القسم الأول من الرواية والموظف في الاتجـاه الذي أوضحنا ، هو الذي يولد التباساً قد يرتاح إليه القارىء فيتوقف عند الظاهر ، عند الوهم الفني ، ومن ثم يسارع الى تصنيف الرواية كرواية بوليسية ، مقيماً بذلك المعادلة بين سؤاله : من هو السفاح ؟ وبين سؤال الرواية الذي هو « السـؤال » . سؤال الرواية ماثل لا في محور السفـاح بل في العلاقـة بـين محـور السفـاح ومحـور مصطفى ـ تفيدة .

في التوقف عند الظاهر ، وفي منطق هذه المعادلة تبدو بنية الرواية ، على غير ما هي ، أي تبدو بنية مفككة لا تتاسك بمنطق خاص بها ، كما تبدو فصولها اللاحقة ( لفصول القسم الأول ) فائضة ومنتشرة بمجانية تطمس تناسقها . ذلك أن النظرة البوليسية للرواية ، ومعادلة « « السؤال » بسـؤال : من هو السفـاح ، يُخضع بنية الرواية لمنطق ليس هو منطقها . يُخضعها لمنطق آخر هو منطـق البحـث عن جواب للسؤال الذي تطرحه هذه النظرة والذي يحشر بنية الرواية في محور واحد هو محـور السفاح ، وكأن الفعل الروائي ينهض فقط في هذا المحور ، ينهض كبحث فقط عن

هوية القاتل ، بحيث يبدو كل ما هو خارج هذا البحث زائد ولا دور له .

إن هذا المنطق الآخر يقيم ، فرضاً ، الفعل الروائي بين حدين : الأول هو حد السؤال والثاني هو حد الجواب ، حدان يتحرك الفعل بينهما بحرية اسلوبية ، تذهب في قدح زناد الشوق والفضول قدر ما تشاء ، وتغوص في تعقيد الأمور ومشابكة الاحداث قدر ما تستطيع . هدف وحيد ، يوجه هذه القدرة ، هو الامساك بنفس القارىء وتأزيم شوقه واثارة رغبته في معرفة اللغز ـ الشخصية . ولنذكر ان هذا النوع من البناء الروائي البوليسي كثيراً ما يشجع القارىء على القفز فوق القراءة ، على الغائها رغبة في الوصول الى الحل . ان القراءة في هذا النوع من القص محكومة بالانتظار ومخنوقة بشوقه .

إذاكان كلامنا هذا يستبعد ان تكون رواية غالب هلساً رواية من هو السفاح ؟ وبالتالي إذا كان هذا الكلام يستبعد ان تنهض بنية « السؤال » على محور السفاح كسؤال يطلب جوابه ويحدد بطلبه هذا حركة الفعل الروائي ، فإن هذا لا يعني ان هذا المحور ليس ذا فاعلية في الرواية . ولكن ثمة فارقاً بين ان يكون هذا المحور هو الرواية ، هو فعلها ، وبين ان يكون محوراً في الرواية وفاعلية فيها . أي ان ثمة فارقاً بين ان تكون « السؤال » رواية تحكي عن السفاح والسلطةوبين ان تكون رواية تحكي عن **العلاقة** بين السفاح والسلطة من جهة وبين مصطفى وتفيدة ، في ما يمثلانه ، من جهة ثانية . في الاحتمال الأول : زمن الرواية احادي خطي ، وهو ، في أحاديّته وخطيته ، يعرِّض القص لأن يكون اخبارياً. في الاحتمال الثاني : زمن الرواية فضائي يدعو القص لأن يكون مشحوناً بدلالاته ، القص في الزمن الروائي الفضائي يحكي عن العلاقات التي هي في « السؤال » علاقات في بنية المجتمع في مصر في فترة معينة من تاريخه ، مركزها سنة ١٩٦١ ( كما تذكر الرواية ص ١٠٤ حيث يقول احمد : يا جماعة ما تنسوش اننا في سنة ١٩٦١ ) .

في هذا الفضاء تخلق الرواية التباسها وتمتلك سراً يتيح للغتها ان تتحرك وتنمو بين مستويين : مستوى عالم الواقع الاجتماعي ، أو عالم الوقائع والاحداث وهو

عالم يخص المدلول . ومستوى عالم المتخيل وهو الذي يحكي عن عالم الوقائع ، انه عالم القص وهو يخص الدال . بين هذين المستويين تولد الايحاءات . وينبت الالتباس بين الحقيقي والوهمي ، بين السياسي والجنسي ، بين العام والفردي .

**الفاعل معرفة وهويته فعله :**

كيف ننظر الى السفاح / السفح في هذا الفضاء ؟

أشرنا سابقاً ان اسم السفاح هو اسم رامز وهو كاسم رامز يشكل معادلاً كلياً لفعله ، أو ان فعل السفح يتخذ من فاعله معادلاً كلياً له . السفاح ، كشخصية روائية ، حاضر بشكل أساسي بفعله الذي هو القتل : هكذا حين يقدم الكاتب هذه الشخصية يقدمها في أثرها ، تظهر اول ما تظهر في عالم « السؤال » في جريمتها : جثة سيدة الحي الراقي ، جثة عبد العليم[1] ، جثة منى[2] ، جثة امرأة ، جثة فتاة تعمل مضيفة في شركة الطيران العربية ، صديق مصطفى وهو من الشيوعيين المعتقلين في سجون مصر . تشير القرائن الى أن القاتل واحد وانه السفاح . السفاح وليس « سفاح » ، كأن القاتل أصبح معرفة بحكم فعله .

يدخلنا الكاتب الى عالم روايته عن طريق هذا الفعل ، فعل السفح أو فعل القتل المتكرر والمحدَّد **كفعل تدميري** . فعل ضد الاخصاب : إن السفاح يطعن ضحاياه في جهازهم التناسلي . القتل له دلالة تعطيل العملية الجنسية : فعل الولادة ، فعل الحياة .

حين نستعرض الضحايا ونتأمل في تعدد انتماءاتها الاجتماعية وفي مساحة حضورها في الرواية ، وفي هذا الحضور نفسه ، نجد انها شخصيات موظفة فقط لتقديم فعل القتل . إنها شخصيات تقول ، كجثث ، شيئاً واحداً هو شهاداتها على وجود السفاح وعلى هوية فعله . إنها في الرواية بمثابة القماشة التي تتيح لفعل القتل ان يظهر سفحياً وان يوحي بغايته ، وهذا ما يبرر انتهاء دورها مع انتهاء وظيفتها ،

---

(١) عبد العليم هو رجل مثقف انتقلت الخادمة زكية الى خدمته بعد مقتل سيدتها .

(٢) منى فتاة شيوعية وهي على علاقة حب بعبد العليم .

فلا يعود زمن السرد الروائي اليها حين يعود الى ماض فيه .

يحاصر الكاتب السفاح ، إذاً ، في فعله هذا ، ويقدمه معرفاً بهوية هذا الفعل التي هي هويته ، مما يسمح لنا بالاستنتاج بأن الرواية تنطلق من زمن سابق عليها ، من زمن خارج زمنها هو زمن هذا الفعل القائم قبل فعلها : كأن فعل السفح / الموت هو فعل قائم أو جاهز في حضوره المسبق ـ منه ينطلق الفعل الروائـي وبـه يستمر .

**أزمنة التغييب والكشف في البحث عن الهوية**

مع محاصرة السفاح في فعله هذا تتقدم شخصيته الروائية وتتطور في حركة ذات بعدين :

- ـ بعد التغييب .
- ـ بعد الكشف .

تمر هذه الحركة في ثلاث مراحل يتوزعها زمن الرواية كالتالي :

- ـ زمن حضور الفعل وغياب الفاعل .
- ـ زمن حضور الفاعل وتغييب الفعل .
- ـ زمن حضور الفاعل في فعله .

**الزمن الأول** : وهو زمن قول السفح مجسداً في جريمة . السفح في هذا الزمن فعل مادي عيني لا يرقى اليه الشك ولا يمكنه ان يرقى : فالجثة حضور أولي يملأ فضاء العين الرائية الى الفعل الروائي . والكتابة ضوء يتحرك في اتجاهها ، والمشهد واقع لا مجال للظن فيه .

وجود الجثة يستدعي بالضرورة وجود قاتل ، وهو كفعله وجود لا يرقى اليه شك . والواقع ان البحث يجري ليس عن قاتل بل عن القاتل الذي هو السفاح . والبحث عن السفـاح ليس بحثـاً عن هويتـه كقاتـل بل هو بحـث عن هويتـه الاجتماعية ، بحث عن معرفة بهذه الهوية . غياب السفاح أو تغييبه الروائي هو غياب

لهذه الهوية الاجتماعية. الفعل الروائي يتحدد هنا كفعل البحث هذا ، وكنزوع إلي معرفة هذه الهوية . النزوع هو حركة التفاف من وجود السفاح القائم الى المعرفة به ، من حضوره في الواقع المادي الاجتماعي الى حضوره في الوعي ، او الى معرفة الوعي به وتحديد هوية هذا الوجود المادي القائم في المجتمع . ان استعمال صيغة التعريف في الكلام على السفاح امر مبرر وذو دلالة : يشير الى سفاح موجود . الفعل الروائي يقدم معرفة به وكي يقدم معرفة به يغيبه . هكذا يدخل الـ سفاح عالم الرواية من حضور يقيني ، من الجثة . وهكذا تشير الجثة إلى أن القاتل هو الـ سفاح .

**الزمن الثاني** : وهو زمن البحث عن الهوية الاجتماعية ، ولكن هذا الزمن يظهر كزمن للسفاح نفسه . فهو الذي يقدم نفسه عن طريق مقالات تنشرها الصحف بتوقيعه .

يقدم السفاح نفسه على انه « خادم الشعب » ، مصلح يعمل من أجل الفقراء ومن أجل الحفاظ على الاخلاق ، يعتمد الاشتراكية مبدأ ، يحرص على تعزيز الروابط القومية بين البلدان العربية مؤيداً من الله ومن الشعب . يحترم جميع الرسالات السماوية دون استثناء . اما الناس فهم يرون اليه كصاحب معجزات ، وكمثقف يتكلم عدة لغات ( انظر ص ١٠٠ و١٠١ ) . انه صاحب مقام ، يلتقي عبد الناصر ، ينقلون عن لقائهما الحوار التالي :

السفاح : « يا سيادة الرئيس ، ما فيش رسميات بيننا وانا بصراحة مستعجل » .

عبد الناصر : « على راحتك » .

السفاح : « انا وأنت يا سيادة الرئيس تهمنا مصلحة البلد فوق كل شيء » .

عبد الناصر : « تمام » ( ص ١٠٥ ) .

في البحث عن هوية السفاح يقوم الجدل لا حول كون السفاح قاتلاً أم لا ، بل حول معنى القتل ، في إظهار هذا المغزى يبدو السفاح فوقياً في السلطة ، السفاح هو الذي يقدم نفسه كذلك ، التقديم يؤول القتل ويحدد الهوية . يأتي السفح فعلاً

شرعياً ملازماً للمهمة الاصلاحية « التي القاها الله » على عاتقه . شرعية فعله تفسر فشل « رجال السلطة الاشاوس في القبض عليه » .

هكذا يغيب فعل السفح ـ ومن منطق السفاح نفسه ـ في معناه الاصلاحي ، يتحدد القاتل السفاح كمصلح وينهض نوع من الموازاة بين السفاح المصلح ، والسفح الاصلاح .

هذه الموازاة تغيّب ، في المنطوق ، التناقض البادي للوعي . ذلك انه اذا كان الاصلاح فعل للحياة فإن السفح هو فعل للموت . كيف نوازي اذاً بين الحياة والموت ؟

كيف يتحقق اذاً تغييب التناقض على المستوى الروائي ؟

إن تغييب التناقض على المستوى الروائي هو وصول بالفعل الروائي الى كشف هذا التناقض :

يتحقق الغاء التناقض في المنطوق الكلامي للسفاح عن طريق مؤسسة من مؤسسات السلطة هي الصحافة . وهذا ما يجعل الكلام الذي تنشره كلاماً مشكوكاً فيه اصلاً . وهذا ما يومىء الى التواطؤ الضمني بين السفاح وهذه المؤسسة .

لكن ما هو أهم من ذلك هو ان **صفة الاصلاح** التي يحاول السفاح ان يقدمها لنفسه هي صفة مقدمة في المنطوق الكلامي ، في اللفظ ، في اللغة التي يقولها ويكتبها السفاح نفسه . اللغة هذه بالتالي مستوى قابل دائماً للتأويل . مستوى غير يقيني ، في حين ان **صفة السفح** قائمة على مستوى يقيني .

الكاتب اذاً يضع هاتين الصفتين على مستويين متفاوتين في الرواية :

ـ مستوى اليقين الملازم للمشاهدة العينية .

ـ ومستوى التأويل الملازم للمنطوق الكلامي ، للسماعي .

المستوى الأول يستند الى الفعل ( السفح ) .

المستوى الثاني يستند الى الفاعل ( السفاح ) .

الأول موضوعي ، الثاني ذاتي يحاول الموضوعية . **وهـذا ما يجعـل الفعـل الروائي منحازاً** ، في تقديم معرفة بهوية القاتل الاجتماعية ، **الى المستـوى الأول** . تُسقط عن هوية السفاح صفة الاصلاح وتبقى صفة السفح . وهذا يلتقي ويدعم دخول السفاح الى الرواية بصيغة التعريف ( بال ) .

إن الهوية الاجتماعية هي الهوية السفحية التي هي **فقط الهـوية** . إن محاولـة السفاح تغييب التناقض بين اصلاحيته وسفحه ، بين الموت الذي يمارسه والاصلاح الذي يبغيه ، هي محاولة محكومة مسبقاً بالفشل . وهو فشل يحيل فعل الاصلاح نفسه معناه . ولعل الوصول بفعل الاصلاح الى هذا الفشل هو الذي استوجب اقامته لا على القتل العادي ، على الاعدام مثلاً ، بل على قتل له مغزاه وله دلالته ، أي قتـل يرمـز الى تعـطيل الـولادة ، الانجـاب ، الخصـب ، الانتـاج ، الحياة ، والاستمرار . والقتل بدلالته هذه يظهر اللغة الجنسية كضرورة فنية لقول السياسي .

ان الفشل ، فشل « الاصلاح » ، محدد لا بتناقض بين التقدم والتأخر مثلا بل بتناقض بين الحياة والموت . ان « الاصلاح » بصفته السفحية هذه يحمـل تناقضـه فيه : انه الغاء لعملية الانتاج نفسهـا . كيف ينهض بالمجتمـع من يقضي على قوة الانتاج فيه ؟ كيف تستمر الحياة حين يطعن جهازها الاخصابي الذي يولد الحياة ؟

ان الفشل هو اكثر من فشل ، انه مأزق يستهدف كشف هوية « المصلح » حين يكون هو هذا السفاح ، هو هذا العاجز . فعل السفح بطابعه الجنسي يحمل دلالة عجز ، والعجز على مستوى الفعل الجنسي ليس الا عجزاً على المستوى السياسي . ما يحدده كذلك كون « الاصلاحي » مؤسساً على السفحي .

نلخص فنقول : إذا كان **السفـح** في الزمـن الاول هو سفـح ( موت) **بلا تناقض**، اي اذا كان السفح هو الفعل الواضح ، الحاضر في الرواية بماديته الجاهزة وفي مشهديته اليقينية . فان « **الاصلاح**» ( الحياة ) في الزمن الثاني فعل **يحمل تناقضه** في نفسه : انه تناقض الحياة مع الحياة نفسها . وهو في هذا الشكل من تناقضه يعبر عن مأزق فيه . لماذا المأزق ؟ لان حل التناقض يتجه ، حكماً ، بـ « الاصلاح» لأن يكون

السفح اي لأن يكون هذا الفعل الواضح . وهذا يعني ارجاع « الاصلاح» الى مصدره ، الى اساسه ، الى فعله الحاضر فيه ابداً . « الاصلاح» وهم يكشفه مصدره هذا ؟ وفي ضوء هذا المصدر يتماثل « الاصلاح» والسفح . وبذلك يبرز فعل الموت ، السفح ، ويتأكد كفعل لهذا المحور الاول ، وفي تحدد هذا المحور بفعله هذا ترانا مدعوين الى البحث عن فعل الحياة ، القوة والاخصاب والولادة خارج هذا المحور .

مع الوصول الى هذه الخلاصة يمكننا ان نستنتج ان السفاح هو مكون اول من مكونات الرواية وان السفح هو دال رمزي يتخذ اللغة الجنسية لغة له ليقول السياسي المقموع .

يبرز هذا الدال كضرورة فنية في الرواية تفرضها طبيعة هذا المكون . إن هذه الضرورة الفنية هي ضرورة القول بان النظام السياسي هو نظام قمعي في جوهره . نظام لا ينهض كنظام اصلاحي إلا بالقمع . وهو بذلك يعبر عن عجزه وعن تناقض فيه يصل الى مستوى الازمة : حين ينوجد السفاح مع الراقصة ( المتحررة، القادرة جنسياً) يتهاوى، ينفضح في عجزه ويبدو الطعن في موضع الجنس مجال قدرته الوحيد .

**محور مصطفى - تفيدة**

إذا كان سؤال من هو السفاح الذي تدعونا « السؤال» لصياغته ، ليس بحثاً عما إذا كان السفاح ، سفاحاً ام لا ، بل بحثاً عن هوية السفاح الاجتماعية ، فان مجيء السفاح بصيغة التعريف من وجود زمني يسبق زمن الرواية هو مجيء يشير الى وجهة نظر الكاتب الى السلطة السياسية في مصر ، في الفترة التي يبرز فيها العام ١٩٦١ مركزاً يؤرخ للسفاح .

على أن « السؤال» لا تدعونا الى صياغة سؤال من هو السفاح فقط ، بل هي في مسارها نحو تحديد هوية السفاح الاجتماعية كهوية مأزقية ، تدعونا ايضاً لصياغة

سؤال آخر يتحدد كبحث عن حل خارج التماثل بين السفح والاصلاح . وبـذلك تدعونا الرواية للنظر في العلاقة بين مصطفى والسفاح . بـين مصطفـى الشيوعـي والسفاح المصلح. بين الشيوعية كتنظيم سياسي وبين السلطة السياسية . وهذا ما يصل بنا إلى الكلام على المحور الثاني من حيث علاقته بالمحور الاول.

كيف تظهر هذه العلاقة في الرواية وكيف يتحدد موقع مصطفى فيها ؟

إن علاقة مصطفى بالسفاح هي ، كما يظهر في الرواية، علاقة ليست مباشرة. لا يلتقي مصطفى السفاح ولا يواجه حضوره في اليقظة . ان التقـاءه به يجـيء في الحلم ، وفي الحلم يجيء كابوساً . كابوس يعبر عن عقدة عجز وعدم تحرر. عن ارتباط مرضي بالأم. بالأب، بالماضي كسلطة مهيمنة تمنع الاستقلال ، تعطل القدرة على المبادرة الحرة . مصطفى متحرر واهم لأن لاوعيه مسكون بحضور السفـاح. هذا اللاوعي تكشفه الاحلام الكابوسية .

يبدو مصطفى ، من خلال أحلامه ، عاجزاً عن معرفة السفاح في حقيقته ، أي عن معرفة هويته الاجتماعية كمصلح فاشل ، كمصلح يتماثل فعل الاصلاح، في اصلاحه، وفعل الموت ، وبالتالي كمصلح محكوم بالعجز . يبقى السفاح في حلم مصطفى، في لاوعيه « القادر». وأمام « قدرتـه» هذه ، يبقـى مصطفـى عاجـزاً . مصطفى الشيوعي لا يفكر شيوعياً. انه واقع تحت وطأة احاسيس نفسية تشل تفكيره المادي. يغيب السفاح ، في حقيقته، عن فكر مصطفى ، عن يقظته، عن وعيه ، او ان هذا الفكر وهذه اليقظة وهذا الوعي أضعف من ان ترى الى السفاح في حقيقته هذه . هكذا يعيش مصطفى عجزه هذا شللاً يتجلى في ملازمته لغرفته، ويتجلى في معاناة عقد الشعور بالأثم والذنب .

قلنا ان السفاح هو مكون اول في الرواية . وهو كمكّون لا يتحدد كفرد فقط بل كفاعلية لها اشكال ظهـور عدة لا تنحصر في اشخـاص . السفـاح يتمثـل في الصحافة ، في السلطة، في الجلْد، كما يتمثل في ضابط البـوليس وفي الجـلاد وفي اجهزة الامن . . . هكذا يواجه مصطفى السفاح في جلادية ايام الاعتقال. يأتـون

اليه في الحلم ومعهم يعود الى زمن سابق وينتقل القص الروائي الى هذا الزمن . يخرج مصطفى من زنزانته مقاداً الى التحقيق ، ويستمر القص حتى يصل الى اللحظة الكابوسية ، الى لحظة العجز عن معرفة الهوية الحقيقية . فينزاح الفعل السياسي ، فعل التعذيب والجلد ، الى مستواه النفسي ، يغور في اللاوعي ويتقدم في الحلم شيئاً آخر لاحقاً ، يتوالى في «ثم امتدت اليد الكبيرة الباردة وحاولت ان تكتم انفاسه . فاختلج جسده» ( ص ١٨ ) . يختلج الجسد فيستيقظ مصطفى ، تأتي سعاد ـ يمارس الجنس معها ( ص ( ص ٢٢ ) . ويستريح . لقد مارس قدرته هنا فارتاح من عجزه .

الجنسي هنا ، كما في محور السفاح ، الوجه الآخر للسياسي ، لغته الاخرى ولكن علاقة الجنسي بالسياسي ليست ذات سمة واحدة او مشتركة في كلا المحورين :

في محور السفاح ، الجنس عجز ينفضح في السياسي السلطوي والقمعي ، اي يفضح عجزاً آخر . وبالتالي : فان العلاقة هنا علاقة ملازمة ، موضوعة على مستوى واحد هو مستوى العجز .

في محور مصطفى ، الجنسي قوة تكشف عجزاً في الفكر السياسي ، وبالتالي فان العلاقة هنا علاقة تناقض تعويضي موضوعة على مستويين هما مستوى العجز ومستوى القوة اللذين يعيدان التوازن الى كيان مصطفى .

**الحلم مؤشر دلالي على العجز**

رغبة في هذا التوازن يستدعي مصطفى حلمه ، يسعى الى حالة من الخدر تتماهى فيها الأمور ، يغيب الحد الفاصل بين الحقيقة والوهم . الحلم يحرر مصطفى من المواجهة المسؤولة . ذلك ان الحلم الذي يستدعيه مصطفى هو « حلم اليقظة» ، حلم يخول رغبته التدخل بحيث يأتي هذا الحلم أقل من كابوسي وأبعد من يقظة ، هكذا « عندما يطفىء مصطفى الضوء يمر بعض الوقت ، يحاول خلاله ان يجتلب الدفء . يتم ذلك بسرعة » ثم يبدأ «حلم اليقظة كالعادة» : في حلم اليقظة يذهب

مصطفى في اتجاه الماضي، يغريه هذا الماضي بما فيه من جميل: « أفكار وذكريات سريعة تترابط ترابطاً مضحكاً ، ثم يتريث عند واحدة منها ويحولها الى حلم اليقظة » ( ص ١٠٩ ). غير أن حلم اليقظة هذا سرعان ما يفلت من مصطفى لينتقل الى الحلم. يجهل مصطفى ان الذهاب في اتجاه الماضي هو ذهاب في اتجاه السلطوية ،وهو هروب من الحاضر ، من التحرر ، من الاستقلالية .حين يذهب مصطفى في هذا الاتجاه ، وحين يستغرق في النوم لا يعود سيد تحديد هذه السلطوية . لا يعود سيد ابقاءها سلطوية الماضي فقط. هكذا تأتي سلطوية السياسي الى سلطوية الماضي ، ويبدو « غيط الذرة » العابق بذكريات الحبيبة في زمن قديم مسكونا « بقاتل محترف ينتظر ضحية ما ». وهكذا يتقدم الرجل الكابوس في الحلم ، الرجل السفاح الذي يعجز مصطفى عن مواجهته . يحاول « مصطفى ان ينهض ليلقاه ، او ليهرب منه ، ولكن اللحاف مضغوط عليه ، يخنقه ويشل حركته » (ص ١٠٩ و ١١٠ ).

من عجزه في الحاضر يذهب مصطفى في حلم اليقظة في اتجاه الماضي كما يذهب في اتجاه الأب اي في اتجاه السلطوية المحررة من مسؤولية المواجهة. هكذا وحين تقول له الفتاة الجميلة المنبثقة من إحدى لوحات جوجان : « انت تعلم انك مجرد بورجوازي صغير» ( ص ١١٢)، وحين يحيطه ذلك المنطق من كل اتجاه ، ويقرر « أن يتخذ موقفاً بطوليا »، حين ذاك يتقدم السفاح في صورة شاب جميل مهاب ، ويحاول « مصطفى ان يضفي على الموقف جلالا تراجيديا ». فيقول « بصوت جاهد ان يجعله وقوراً :

ـ لابد من ذلك اذاً يا أبي؟».

غير ان الشاب اظهر اشمئزازه ، فحاول « مصطفى ان يفسر موقفه بصوت مدو. . .» فيهتف:

ـ « يعيش منطق التاريخ» ( ص ١١٢).

يستمر الشاب في ممارسة سلطويته . هتاف مصطفى لا يجدي. إنه مجرد مقولة تردد النظرية ولا تمارسها. شعار لفظي فارغ لا ينجي مصطفى من عجزه ولا يحرره.

هكذا ، وبعد الهتاف، « أحس بلسعة الموسى بين فخذيه وأخذ يسقط في وهدة الخدر . اعلن : ها أنذا اغيب عن الدنيا، أفقد الوعي وأتوه في الظلمة » ( ص ١١٢).

عندما يستيقظ مصطفى من أحلامه، يفزع من كوابيسه إلى سعاد، يهرب من عجزه عن مواجهة السفاح الى الحب، يبحث فيه عن القوة. يمارس الجنس مع سعاد ويقول لها :

« عمري ما استمتعت بالجنس زي المرة دي» ( ص ١١٥).

**المكان مؤشر ويكرر دلالة الحلم :**

يشكل الحلم الذي يصور هذا القلق وهذه الكابوسية مؤشراً دلالياً هاماً في الرواية ، ويشكل المكان مؤشراً آخر . إن المكان الذي يتحرك فيه زمن مصطفى يولد ويكرر الدلالة نفسها التي يولدها الحلم. المكان هو ، في الرواية ، إطار جغرافي ضيق يحاصر مصطفى، يحدد مجال حركته وبالتالي يحدد فضاء زمانه . لا يغادر مصطفى منزله . سعاد هي التي تأتي اليه . حين يخرج مصطفى، في الفصول الاولى من الرواية، يخرج فقط بحثاً عن سعاد، عن الحب ، عن هذه النافذة التي تمنحه القوة . وهو ؛ذ يخرج إلى سعاد إنما يخرج ليدعوها اليه ، ليعود إلى مكانه ، إلى حصاره فيبقى فيه .

المكان في حدوده هذه ينطق بعجز مصطفى كما ينطق زمن الحلم ، زمن اللاوعي المرتبط بالماضي ، بهذا العجز .

هل يقول عجز مصطفى عجزه فقط؟ أم انه يقول شيئاً آخر ؟ سؤال ننظر من خلاله إلى مصادر سلطوية السفاح . إن سلطوية السفاح التي يحاول بها ان يظهر عجزه كقوة، تجد أسبابها في عجز آخر هو عجز مصطفى. لم يكن لسلطوية السفاح ان تختفي وراء هذا الشكل من القدرة الذي تمارسه قتلا لولا علاقتها بعجز كعجز

مصطفى. هذا العجز هو عجز النفاذ الى جوهر هذه السلطوية وهو عجـز التحـرر منها . اذ كيف يمكن لمصطفى ان ينفذ الى جوهر هذه السلطوية وهو أسيرها ؟ هو الذي يفزع إلى الماضي كذكريات وإلى الأب كوجه جميل ؟

مصطفى عاجز عن التقاط منطق هذه السلطوية ، عن رؤية أزمتها . وهو في عجزه يترك للسفاح مجالاً ليمارس عجزه في شكل قوة . ان مصطفى المحكوم بوعي سلطوي ماضوي وأبوي طرف صالح لعلاقة السفاح القمعية به ، وللقبول ، من ثم ، بالأصلاحية الفاشلة المستندة إلى هذه السلطة السياسية ذات الجوهر القمعي .

يبدو مصطفى ، في الفكر الذي ينمو به الفعل الروائي وفي المنطق الذي تنهض به بنية الرواية ، مسؤولاً . مسؤولية مصطفى ليست شخصية ، وإن اتخذت معاناته طابعاً شخصياً: إن القلق والحلم والبحث عن الحب تخلق من مصطفى فرداً مميزاً. غير أن مصطفى هو شيوعي ملتزم ، وعلاقته مع السفاح هي علاقة مع مكون أكثر من فرد، مكون، كما ذكرنا، يرمـز إلى فاعليات وأشخـاص، وتتمثـل فيه أجهـزة ومؤسسات . مصطفى طرف في هذه العلاقة، وهو كطرف لا يمكنه إلا أن يكون أكثر من فرد كي تنهض العلاقة على مستواها القائم في الـرواية، أي على هذا المستـوى السياسي بين السلطة ، في رمزها السفاح وفي مؤشراتهـا العـدة : دوائـر الامـن ، الصحافة، الجلاد . . . وبين الفكر الشيوعي المواجه المتمثل في التنظيم السياسي وفي مصطفى رمزاً له .

مصطفى إذاً هو مكون آخر في الرواية يواجه السفاح . مكون سياسي خارج السلطة يواجه مكوناً آخر في السلطة. السفاح عاجز . ومصطفـى عاجـز ايضـاً . السفاح عاجز على مستوى الجنس، والعجز الجنسي هنا يقول العجز السياسي . مصطفى قادر على مستوى الجنس، و القدرة الجنسية هنا تقدم تعويضاً للعجز السياسي. عجز مصطفى على المستـوى السياسي ليس عجـزاً في جوهـر هذا السياسي، في مرتـكزه النظري بل هو عجز في علاقة بعجز آخـر أو بسياسي آخـر عاجز . العجز هو عجز في الممارسة التي تنهض المواجهة فيها. هكذا تبقى الاصلاحية الفاشلة بلا حل،

بلا بديل سياسي ، ويبقى مأزقها مطروحاً.

يتحدّد عجز مصطفى كوقوع تحت سلطوية الزمن الماضي وتحت سلطوية الاب وتحت سلطوية النظام السياسي ايام عبد الناصر في مصر . سلطوية الماضي المريحة وسلطوية الأب الجميلة تعبران عن وعي ماضوي او عن فكر مسكون بهذه الماضوية. الفكر هذا هو فكر إنسان عربي ليس ماركسياً شيوعياً الا بقدر ما تعني الماركسية الشيوعية تكرار المقولات .هل يطرح غالب هلسا، في هذا الذي تقوله روايته، مشكلة المثقف الماركسي الشيوعي العربي؟ ربما. وربما كان يذهب ابعد من ذاك، ربما كان يتجاوز المثقف الى التنظيم السياسي الماركسي الشيوعي نفسه . نقول ذلك ونحن ننظر الى علاقة مصطفى بتفيدة ونرى الى مجيء تفيدة ، حاملاً في الرواية، جواباً على التساؤل الذي نطرح .

إن تقديم مصطفى كعاجز يعبر عن وجهة نظر نقدية عند الكاتب، من موقع هذه الرؤية النقدية تأتي تفيدة الى الرواية كضرورة تستدعيها وضعية مصطفى، تبقى هذه الضرورة ضرورة فنية لانها تبقى قائمة في العلاقة بين السياسي والجنسي وعلى مستوييها، ولأن مكونات رواية السؤال تحافظ على وجه الشخصية الحية والدافئة فيها .

***

**محور مصطفى ـ تفيدة هو**

**محور تفيدة**

من هي تفيدة ؟ كيف تتحدد علاقتها بمصطفى من جهة وكيف تتحدد علاقة مصطفى بها من جهة ثانية ؟

تفيدة امرأة قوية ، مستقلة تملك جسدها بحرية وتعطيه بحرية ، امرأة تنتمي الى الطبقة نفسها التي تنتمي اليها سعاد. ولكنها ليست كسعاد تغزوها سلطوية الماضي[1] . امرأة من ابناء الشعب، مثلهم غير مثقفة ، ولكنها في الوقت نفسه قادرة

(١) كانت سعاد ، كما يقول مصطفى : « تبحث عن حامد ، عن السفاح، عن خالتها. عن الماضي، وليس عنه». ص ١٦٦ .

على ان « تمتلك دائماً ذلك الحدس الخارق والتفهم العميق الناشئين عن خبرة عريقة وطول تأمل» ( ص ٢٦٨ ).

تفيدة في وضعيتها هذه استعداد وقدرة، امكانية تحتاج الى الثقافة، الى الفكر النظري، تدرك تفيدة هذه القدرة فيها ، تحسها بعمق، تقول في سرها: « اقفز فوق هذه الحفرة. فوق العقبات، فوق كل المواضعات الاجتماعية» ( ص ٢٥٥ ). ولكن قفزتها هذه تحتاج الى مساعدة . تتجه تفيدة في حاجتها الى مصطفى:

« مصطفى عايساعدني ». تقول ( ص ٢٥٨ ).

حاجة تفيدة الى مصطفى ليست حاجتها الى رجل وحسب ، بل الى ما يمثله مصطفى وما يحمله من ثقافة، من فكر ومن معرفة . تفيدة لا تقيم الفارق بين مصطفى الرجل / الجنس وبين مصطفى المثقف ، بل ترى إليه كلا، حضوراً يملأ «الجو بتلك الشحنة من التوتر التي يطلقها وجود مصطفى، مجرد وجوده». ( ص ٢٤٦ ).

مصطفى، كلل ، هو ، في علاقة تفيدة به وفي التقديم الروائي، شحنة التوتر الضرورية كي تتجاوز تفيدة وضعيتها ، كي تنمو بهذه الوضعية، كي تكون مصطفى وخلافه ، مصطفى واكثر منه ، مصطفى وما يجب ان يكونه مصطفى ، اي تفيدة ، وكي يصير عدم اكتراث تفيدة بالسفاح وعدم معاناتها من وجوده ، كما هو شأنها قبل معرفة مصطفى ، قدرة من نوع آخر، قدرة تواجه السفاح وتنتصر عليه .

مصطفى مدعو لأن يغير تفيدة من مجرد امرأة تمارس حريتها على مستوى الجسد إلى امرأة تمارس حريتها على مستوى اكثر تكاملاً. أي على مستوى للسياسة حضور فيه . هكذا وبعد ان كانت تفيدة تصغي لجسدها ، اخذت تحس بحدوده. ( ص ٢٦٧ ).

مع مصطفى تبدأ تفيدة طريق التحصيل الثقافي: الأكاديمي والعام . التوجيهية والفكر الماركسي الشيوعي. تقوم بذلك في اطار مصطفى، في جوه حيث تستمع الى النقاشات الدائرة بين اليساريين، الشيوعيين والماويين عن « أخبار المجموعة الاشتراكية اللي في الحكم » عن عدد الشيوعيين الذين قتلتهم هذه المجموعة مؤخراً،

عن شهدي ، عن الحكومة التي تمثل رأس المال الكبير، عن ضرورة التعاون بين التنظيمات اليسارية ( ص ٢٣٨ و ٢٤٠ ).

في ضوء حاجة تفيدة الى التحصيل الثقافي وفي ضوء قيامها بذلك في اطار مصطفى ، تتخذ العلاقة بين مصطفى وتفيدة اتجاهاً يتحدد سهمه من تفيدة نحو مصطفى. غير اننا نلاحظ ان هذا الاتجاه هو شكلي وخاطىء اذ سرعان ما يتقدم الكاتب الى تصحيحه موضحاً ان تفيدة كانت تنمو في الثقافة بمبادرة شخصية. الحاجة حاجتها وهي تنطلق في ردم الحفرة من وعي مستقل ، متحرر، مختلف عن وعي مصطفى. يقول الكاتب ناقلاً حواراً داخلياً عند مصطفى: « لقد مضت بضعة شهور على علاقته، بها ، قامت هي وحدها، خلال هذه المدة ، بكل الخطوات الايجابية. هي التي اختارته ، ومن اجله طلقت زوجها، واخذت تستعد لتقديم امتحان الثانوية العامة ، وهي التي ترغمه على أن يحدثها عن الأفكار التي يعتنقها، وتقدم نفسها للعمل. . . . بينما هو لا يكاد يفكر بالنسبة لها الا في شيء واحد ، وهو كيف يحولها الى عاهرة مطلقة، لا يشغلها سوى إرضاء شبقها» ( ص ٢٩٢ ).

**الحد النقدي في علاقة تفيدة بـ مصطفى :**

هكذا إذا كانت العلاقة بين تفيدة ومصطفى تتحدد كحاجة تفيدة الى مصطفى ، فانها ، وفي ما هي كذلك ، تتحدد كحاجة مصطفى الى تفيدة. حاجة مصطفى الى تفيدة تنهض على حد هوية معينة لهذه العلاقة . حد نقدي يطال مصطفى الشيوعي ، مردد الشعارات ، البرجوازي ، الحامل لنظرية لا يمارسها، المحاصر بالسلطوية في رموزها الثلاثة ، المحاصر على مستوى الحلم وعلى مستوى المكان .

الحد النقدي يحدد لهذه العلاقة اتجاهاً آخر، اتجاهاً من مصطفى نحو تفيدة ، يقود هذا الاتجاه حاجة مصطفى الى تفيدة . يظهر الحد النقدي في الرواية جسراً يشد مصطفى الى تفيدة، يطلب الزواج منها ويتقدم نحو رؤية عريه الداخلي . تفيدة المعبرة في اسئلتها، عن حس سليم ، نقي، شفاف، وعن وعي متحرر ، واضح ، هي البتي تضع مصطفى امام عريه ، امام حقيقته او أمام، كما يقول الراوي: « مأزق

حقيقي». تسأل تفيدة مصطفى « مرة عن السبب الذي يجعل الشيوعيين لا يحاولون كسب أنصار جدد الى جانبهم». أي تسأله عن نوع من الممارسة يشير إلى علاقة الشيوعيين بالجماهير، يجيبها مصطفى (مع هذه الملاحظة من الكاتب الموضوعة بين عارضتين والدالة على تفوق وعي تفيدة، ابنة الشعب، على وعي مصطفى المثقف. ـ « دون ان يعلم الى اين كانت تسوقه » ـ) : « ان ذلك ما يفعله الشيوعيون بالتحديد ». جواب مصطفى وتأكيده يأتي في صياغته هذه وفي سياق الحوار، جوابا مبدئياً أي شكلياً، لذلك تستمر تفيدة في طرح اسئلتها، تلمس بأحساسها مبدئية جواب مصطفى فلا يمنحها ذلك القناعة التي تطلب. تسأل، متقدمة في تعرية مصطفى : « هل يحاولون ان يجعلوا من غير الشيوعيين أعضاء في حزبهم ؟» .

تصل تفيدة في سؤالها إلى الملموس، إلى العملي، إلى ممارسة موضوع النقد. تضع الاصبع على الجرح. غير أن مصطفى، الذي « لا يعلم إلى اين كانت تسوقه» تفيدة يستمر في أجوبته المبدئية الشكلية، يقول: « إنهم يفعلون ذلك بالتأكيد». مع تأكيد مصطفى هذا يزداد تدقيق تفيدة، تحدد مباشرة سؤالها وتقدم المثال الملموس: « لماذا لا يحاول أن يضمها إلى الحزب أو على الأقل أن يطلب اليها ان تقوم بعمل من الأعمال ». يفاجىء السؤال هنا مصطفى، يصل به الى حقيقته، الى مأزقه، يلجأ إلى الكذب» ( ص ٢٩١ و ٢٩٢).

هكذا تأتي تفيدة إلى محور مصطفى موقفاً نقدياً. تضع مصطفى أمام ذاته، تخوله نوعاً من النقد الذاتي، تدفعه لأن يرى نفسه شيوعياً يفتقد « أولويات سلوك واخلاق المناضل الحقيقي».

يعبر الكاتب عن هذا الموقف النقدي، ذلك أن الحوار بين تفيدة ومصطفى ليس حواراً مباشراً، بل هو حوار منقول، يرويه الكاتب عنهما. وهو، من هذه الناحية الفنية، أي من حيث هو إخباري يروي عن، يحمّل الراوي، الذي هو هنا الكاتب، مسؤولية صحة ما يرويه، ويجعل المسافة بينه وبين شخصياته معرضة

للسقوط، فكيف إذا كان هذا الحوار الذي يرويه الكاتب هو حوار تصوغه لغته لا لغة المتحاورين ؟ ان غالب هلسا في السؤال يعتمد نوعين من الحوار : حوار بلغة المتحاورين وحوار بلغة الكاتب الذي يروي عن المتحاورين كأنه ضميرهم ، أو صوتهم الذي لا نسمع فيسمعنا هو إياه. هذا الحوار الذي قدمنا والذي هو بين تفيدة ومصطفى هو من النوع الثاني. وهذا ما دفعنا لان نرى في الحد النقدي حداً مرهوناً بالكاتب الذي هو راوية بلغته.

مع مصطفى تقف تفيدة « على عتبة حرية لا حدود لها ولا قيود » كما يقول الراوي الكاتب (ص ٢٧٥). تتجاوز حرية الجسد الى حرية الفكر او تضيف الى حرية الجسد حرية الرؤية والنظر، حرية الوعي والفكر من حيث ارتباطهما ، في تحررهما ، بتحرر الجسد. غير أن تفيدة في مسارها هذا، وعلى جسر علاقتها بمصطفى، المولد نقدا لمصطفى كشيوعي ، نقداً لا تقصده تفيدة ولكنها تثيره، لا تعيه ولكنها تحمله . . . . على هذا الجسر النقدي تنتشل تفيدة مصطفى من كابوسيته، من عزلته، من برجوازيته، « من هوة الخضوع المدمر لمعطيات الشمولية الأبوية، ومن سعاد، شريكته في ابتعاث ذلك الماضي الرخو، الدافىء ، الذي يمتص حيويته وتوهج ذهنه» ( ص ٢٨٥).

تفيدة تنتشل مصطفى من هذه الوحدة بسلاح « اليقظة » كما يقول الكاتب . ولكن ما هي اليقظة هذه ؟ إنها قيمة يعرِّفها الكاتب بأثرها ، أي بقدرتها على أن « تنهي ذلك النكوص نحو الماضي ، وتجعله ( أي مصطفى ) يعيش اللحظة الحاضرة بكل توهجها » ( ص ٢٨٥ ) .

لن نتوقف عند مدلول لفظة اليقظة التي تبدو لنا معادلاً لتفيدة أو لهذا الجمع بين الاحساسي والفكري ، بين الفطري والنظري ، أو بين ما هو شعبي يشكل رصيداً أولاً ، وبين ما هو ثقافي ماركسي يشكل رصيداً ثانياً . نحن هنا لا نناقش دلالات الرواية بل نكتفي بالوصول اليها عن طريق التحليل الذي نحاول .

تنكشف اللحظة الحاضرة لمصطفى في تفيدة ، يرى إلى نفسه مع سعاد

متأرجحاً بين الماضي والاحلام ، ناظراً إلى الماضي كمستقبل متعدد الاحتمالات ، يستريح إلى الطيب منها الذي لم يحدث بالفعل . الماضي ملجأ لضياعه يتوهم فيه خيراً يحمله إلى الحاضر ويطمئن اليه فاراً من عجزه . هكذا يعيش بلا مبادرة ، بلا فاعلية ، لا يحاول تغيير العالم من حوله ، لا يرفض الاصلاحي ، لا يواجه السلطوي ، لا ينفذ إلى القمعي بل يستمر بالماضي ، يتوهم الخير فيه ليستمر في عجزه .

مع تفيدة يعيد مصطفى النظر في مسائل عديدة : الحاضر . طريق الوصول الى « المناضل الحقيقي » ، العلاقة بالجماهير . . . تفيدة هي التي تحطم حصار مصطفى ، هي التي ترغب وتنهض ، وهي التي ، حين جاءت إلى منزل مصطفى ، جذبت الستائر وفتحت الشباك . دعت الخارج إلى أن يدخل ، أطلت عليه ، تفقدته ، سألت عنه ونادت : « هل أنتم بخير » ( ص ٢٤٦ ) ، لقد كان عالم مصطفى ينتظر قدومها ، « كان دوماً بحاجة إليها ، وعندما جاءت استقبلها هذا العالم وهو يدرك أنه كان يجب ان تكون دائماً هنالك » (٢٦٨) .

التقاء تفيدة بمصطفى ومصطفى بتفيدة هو التقاء قوامه الضرورة يصل إليها الفعل الروائي في حركة نموه من منطلق فكري يحكم بنية الرواية وينهض بها .

**تفيدة البديل**

في هذا الالتقاء تتقدم تفيدة الى واجهة هذا المحور . مصطفى حضور في تفيدة تستدعيه وتستوعبه وليس العكس . محور مصطفى يصير محور تفيدة . يبقى مصطفى حاضراً في الرواية ، ولكن ، رغم وضوح الرؤية عنده ، رغم النقد ورغم هذا التغير في وعيه لا يتقدم هو في الرواية إلى مواجهة السفاح . يسقطمصطفى من هذه المواجهة وتتقدم تفيدة . فهي المهيأة منذ البداية لهذه المواجهة . منذ الأقسام الأولى وقبل لقائها بمصطفى ، نلاحظ ان تفيدة لا تحلم كالآخرين بكوابيس ، لا تهجس بالسفاح . تفيدة هذه لا تعيش معاناة وجود السفاح ، وهي حين تقابله انما تقابله دون اكتراث ،

لأنها هي غير العاجزة ، هي القادرة ، وهي سيرورة تتجه نحو اكتمال قدرتها كي تصل الى مواجهة السفاح الحاسمة .

حين تصل تفيدة إلى هذا الاكتمال في إطار مصطفى ، تصل الرواية إلى هذه المواجهة مع السفاح . يروي الراوي المواجهة ويقدمها في مشهد حواري يتصارع فيه العجز والقوة . مشهد يوحي بأن المتحاورين فيه يؤديان دور التسلم والتسليم لمركز هام هو مركز قيادة السلطة السياسية . نتوقف قليلاً عند هذا المشهد ، ولا نبالغ إذا قلنا للقارىء ان قراءة هذا المشهد أمتع من تقديمه ، فليعد إليه القارىء إذا رغب في مزيد من المتعة التي لا نرى أن بإمكاننا توفيرها له في دراسة كهذه :

يفاجىء السفاح تفيدة وهي في حالة شبه حلمية ، حالة تشعر فيها « كأنها انفصلت عن هذا العالم » . حالة الانفصال ضرورة فنية تجعل المواجهة ممكنة على مستوى المتخيل كما تتيح لهذا المتخيل أن يوهم بحقيقته . كيف ؟

يقوم السرد الروائي عادة على مستوى **المتخيل** ، وهو على مستواه هذا **يوهم بواقعيته** حين يروي أحداثاً وقعت في الواقع الاجتماعي ، كما **يوهم** ، على المستوى نفسه ، **بحقيقيته** حين يسند ما يرويه إلى ما يبرره . أي حين يجد المروي شرعية فنية له .

في « السؤال » مثلاً يروي الكاتب عن مواجهة تفيدة للسفاح . السرد على مستواه المتخيل هذا ليس مدعواً للايهام بواقعيته ، لأنه لا يروي أحداثاً ، بل يقدم شخصيات نموذج ـ يعطيها ذلك سمة واقعية ـ رامزة تنتج دلالات وتقول وجهة نظر . السرد يتجه ، بالتالي ، نحو الايهام بحقيقته* . هذا من جهة . غير اننا نرى ، من جهة ثانية ، ان هذا السرد لا يمكنه أن يوهمنا بمواجهة حقيقية بين تفيدة والسفاح ، لأنهما ليسا مجرد شخصيتين متنازعتين ، أو فردين خصمين ( إن هذا يجوز في حال النظر إلى الرواية كرواية بوليسية . ولقد نفينا ذلك قبلاً ) . الحلم عامل فني

(*) نميز بين الواقعي والحقيقي: فما هو واقعي ليس دائماً في الرواية حقيقيا. وما هو حقيقي في الرواية ليس بالضرورة واقعياً.

ضروري هنا للايهام بأن المواجهة حقيقية ، وإلا أفقدت المواجهة ، شخصية تفيدة وشخصية السفاح ، أبعادهما الرمزية ، وصيرتهما شخصين عاديين ، أي عكس ما يسعى السرد للايحاء به . وبذلك تكون الرواية معرضة لانكسار فني في سياقها يخلخل بنيتها .

لذلك نرى أن حالة الانفصال هي بمثابة الضرورة الفنية التي بها تتماسك بنية الرواية فيتجه السرد نحو جعل المتخيل قادراً على الايهام بحقيقته :

تأتي حالة الانفصال إثر إحساس تفيدة بأنها مع مصطفى زوجة عادية ، مجرد جسد يملكه الرجل . تشعر أنها تفيدة أخرى « تغرّب جسدها عنها وأصبح ملمسه مثيراً للدهشة والخوف » ( ص ٢٧٠ ) .

يفاجيء السفاح تفيدة في صيغة صوت رجل « قادم من الخارج » ( ص ٢٧٢ ) . تطرد تفيدة الرجل . تقول له :

« أخرج برة ، بقول لك ، أخرج بره » ( ص ٢٧٢ ) .

تحاول تفيدة أن تخيف السفاح فتخبره أن مصطفى قادم لتوه . لكن السفاح يغلق باب الشقة محتفظاً بنفس المسافة بينه وبينها . تزداد قوة تفيدة على المواجهة . تتسم نبرة السفاح بالطفولة عند سماعه لهجتها الحازمة . يرى في تفيدة وجه أمه .

في هذا الحوار تبدو العلاقة السلطوية معكوسة . ففي العلاقة بين :

السفاح وسعاد : يمارس السفاح سلطويته على سعاد .
السفاح ومصطفى : يمارس السفاح سلطويته على مصطفى .
السفاح وتفيدة : تمارس تفيدة سلطويتها على السفاح .

يبرز مؤشر أول وهام بين تفيدة وسعاد من جهة وبين تفيدة ومصطفى من جهة ثانية . بين القوة ( رمزها تفيدة ) وبين العجز ( رمزه سعاد ومصطفى ) من حيث علاقة هؤلاء بالسفاح .

في لحظة لاحقة من الحوار يتقدم السفاح ممسكاً بيده خنجراً ، الأداة نفسها ( أداة القتل وممارسة السلطوية ) التي كان يطعن بها ضحاياه ويعطل فعل الاخصاب عندهم . تقدم تفيدة ، لوهلة ، نفسها للذبح - ثم تدفع رأسها إلى الوراء . يختفي الخنجر من يد السفاح . كأن السفاح رأى في حركة رأس تفيدة قوتها فتراجع . تحدق تفيدة في السفاح . تخاطبه بلهجة لا تخلو من نغم « شاك - طفلي » تقول له :

« عايز تموتني » ( ص ٢٧٤ ) .

يضعف السفاح أمام أمومة تفيدة . يستسلم لها ، يركع ويخرج الخنجر من جيبه الداخلي ويقدمه لها بصمت، ثم يرجوها أن تأخذه . ( ص ٢٧٤ ) .

**الزمن الثالث : زمن الكشف :**

يشير هذا المشهد ، الذي قدمنا باختصار ، إلى وصول **حركة التغييب والكشف** في الرواية إلى زمنها الثالث : **زمن حضور الفاعل في فعله** . إن هذا الزمن المحدد كزمن للكشف هو زمن ملازم بالضرورة لتبلور محور تفيدة . وهو بذلك يؤكد المنطق الذي تنهض به الرواية ويحدد آلية بنيتها .

لقد أشرنا إلى الزمن الأول والزمن الثاني في حضورهما في المحور الأول . ولنلاحظ بالمناسبة أن حركة هذين الزمنين ، التي هي حركة تغييب وكشف ، كانت تتحقق في المحور الأول ، أي في العلاقة بين ما هو ظاهر السفاح وبين ما هو حقيقته ، بين ما يدعيه وبين ما يفعله . أي ان حركة هذين الزمنين لم تكن تتحقق في علاقة محور السفاح بمحور مصطفى ، بحيث يكون لمصطفى دور في الجانب الكشفي لهذه الحركة . وهذا يتلاءم وموقع مصطفى في الرواية الذي هو موقع الخضوع لسلطوية السفاح . كما يتلاءم وضرورة مجيء تفيدة التي تنحصر فيها القدرة على مواجهة السفاح . قدرة تفيدة تلازم حركة زمن ثالث وتلائمه في أن يكون زمن الكشف فقط . زمن يبتعد فيه الالتباس المطروح عند جثث الضحايا . ويخفت صوت التساؤل : من هو السفاح ؟

هكذا يتكشف عجز السفاح أمام قدرة تفيدة . يظهر خضوعه لسلطوية زمن ماض . تبين أسباب إصلاحيته الفاشلة ، يتعرى سفاحاً قمعياً يخفي في فعله هذا عجزه . تسقط لبوس الاصلاح والأخلاق والتدين . تعريه تفيدة بعيداً عن الصحافة ، عن المؤسسات الثقافية والسلطوية المساهمة في إخفاء عجزه والساعية لاظهاره قادراً .

يسقط السفاح نهائياً في مواجهة تفيدة له . ينهزم أمام وعيها المتقدم وتحررها الكامل (؟) . تتقدم تفيدة قطباً أخيراً ووحيداً في الرواية . مصطفى كان هذا القطب . فشل . ساعدته تفيدة : عملت على هدم عزلته . حملته على الخروج إلى العالم والناس والشارع . فسحت له مجال النقد الذاتي . خولته العودة إلى نشاطه الحزبي . سندته ولا نقول سندها ، لأنه كان ، فقط ، الحقل الذي مارست فيه مبادرتها ، شوقها وقدرتها على التقدم ، ومع هذا ، وبعد كل ما آل اليه مصطفى بمساعدة تفيدة ، يسقط السفاح ،- ليس معه ، بل مع تفيدة ، ويتحول محور مصطفى ، لا في اتجاه أن يكون هو المحور . وأن يكون مصطفى قطباً ، بل في اتجاه أن يصير محور تفيدة . إن محور مصطفى ـ تفيدة الثاني صار محور تفيدة ، بل صار المحور الذي قطبه تفيدة . تفيدة مكون رئيس ينتهي اليه الفعل الروائي . مصطفى هو، فقط ، حلقة الوصل . جسر العبور .

هزيمة السفاح هي هزيمته على مستوى حضور الحلمي . وهي سقوطه كمكوِّن في محوره . سقوطه هو فضحه ومن ثم إلغاء حضوره الكابوسي ، أي تجريده من سلاحه التمويهي ، من قدرته الوهمية . لم يعد ممكناً ، أمام وعي تفيدة وأمام تقدم مصطفى في الرؤية ، ان يظهر السفاح قوياً ، أو أن يخيف ، موهماً بالقوة له . سلطوية السفاح لم تعد تخفي ضعفه وتتموه بما هو ليس فيها . لقد بانت هذه السلطوية معادلاً واضحاً للعجز . ظهرت على حقيقتها كقمع ما زالت المؤسسات السياسية تمارسه ، وفي استمرار هذه الممارسة يوهم المتخيل بحقيقته . يتراجع السفاح في اتجاه طابعه الشخصي ويتقدم في اتجاه ما يرمز إليه . يتراجع كمكوِّن في محوره ويتقدم المحور من حيث هو أكثر من هذا المكون : هكذا يأتي البوليس في نهاية

« السؤال » لالقاء القبض على مصطفى . لم يعد حضور القمع كابوساً بل غدا واقعاً في عالم الرواية .

تتأكد لنا تفيدة بأنها ليست المرأة فقط ولا النموذج فقط ، بل هي الرمز المنفتح على دلالات الأمومة والخصب والولادة . تفيدة العاقر تحمل ، وحين يخرج مصطفى يقوده جلادوه ، أي حين تبقى وحدها ، أو حين تصير هذا الواحد الكل ، نراها « منتفخة البطن، كبيرة ، راسخة » . تملأ المكان حتى ليبدو « كامتداد لها » ( ص ٣٤٢ ) .

**خلاصة واستنتاج :**

في هذا المآل لتفيدة تصل الرواية الى اتساقها الذي هو اتساق حركة العلاقات فيها . تكشف الرواية عن آلية بنيتها الداخلية التي تحكم حركة العلاقات هذه ، وتبقى الرواية عالماً لوعي يبني قوله .

هذا الوعي الذي يبني قوله يرى :

- ان السلطة السياسية في مصر ، وفي الفترة التاريخية التي تشير اليها الرواية ، هي سلطة قمعية هدمية .

- ان الشعب ، في حضوره غير المنظم في مؤسسة حزبية والذي يحتاج إلى تثقيف بالماركسية ، وفق نموذج تفيدة ، هو البديل لهذه السلطة القمعية .

هذا الوعي له مؤشراته العدة التي أوضحناها في تحليلنا السابق والتي نوجز أهمها :

- السفاح كرمز يدخل الرواية بصيغة المعرف .
- مصطفى المقدم كنموذج للشيوعيين في مصر .
- الشيوعيون في مصر كأصحاب فكر برجوازي صغير .
- وصول محور السفاح إلى السقوط مع وصول السفاح الى الهزيمة .
- وصول محور مصطفى إلى أن يصير محور تفيدة .

- لغة مصطفى وتفيدة الجنسية من حيث هي مواءمة للغة السفاح الجنسية ،

ومن حيث هي ، في الوقت نفسه ، تعبير عن فعل العجز والقوة في مواجهة الواحد منهما للآخر .

يعبر هذا الوعي ، أو هذا الشكل من الوعـي ، عن موقف إيديولوجـي من الصراع الاجتماعي في مصر .

على هذا الشكل من الوعي اكتفي بطرح الاسئلة التالية :

ـ هل يمكن معادلة التجربة الناصرية بما هو خطؤها ؟

ـ هل الشيوعيون في مصر هم ، فقط ، مصطفى ؟ وهل مصطفـى في زمـن خروجه المباشر من السجن هو كل زمنه ؟

ـ هل يمكن أن تقوم السلطة السياسية ، كما توحي أيديولوجيا الرواية ، خارج أية مؤسسة ؟ وأية سلطة هي سلطة الشعب الذي ترمز إليه تفيدة ، وأية مؤسسة سياسية هي مؤسسة سلطته ؟

هذه أسئلة قد تطرح على السياسي في الأدب وقد تناقشه دون أن تكون قولاً أدبياً . أي قد يناقش قول غير أدبي أو غير قائم في جنس ادبي مثلاً قولاً أدبياً ( أي قائماً في جنس ادبي ) ، يناقشه في السياسي فيه ، ولكن قد يقول النقد حينئذ ، أو قد يقول بعض النقد ، ان مثل هذه المناقشـة اقحـام للسياسي في الأدب . فهـل هذا صحيح ؟ هل النقد هو الذي يقحم السياسي في الأدب أم أن السياسي ماثل في الأدب وفي اعتراض بعض النقد على مناقشته ؟

يبدو لي أن الأدب قادر ، بفضل اتساقه ، على إخفاء السياسي فيه . وكأن ما يسمى بأدبية الأدب ، أو الفني ، هو الذي يخفي السياسي دون أن يعني ذلك غيابه بالضرورة . أو كأن تمام الأدب يوهم بتمام الايديولوجي فيه أي بصحته . حتى لكأن شكل الوعي هو الوعي أو كأن موقفاً أيديولوجياً ما هو الموقف أو هو الايديولوجي ، أو كأن الأدب حين يتميز على مستواه لا يعود إلا أدبياً بمعنى سقوط شكل الوعي منه . وبحيث يوهم خفاء شكل الوعي ، لحركة الصراع الاجتماعي ، بسقوطه . أو بحيث

يوهم حضور شكل الوعي هذا ، في اتساقه الأدبي ، بصحته . كأن الاتساق والتميز هما كفالة صحة السياسي الحاضر ، بخفاء ، في العمل الأدبي .

هكذا أرى ان اتساق* العمل الأدبي بأيديولوجي فيه يطرح مسألة جمالية ، أو مسألة مفهوم معياري للجمال . مفهوم لا بد له ، كما أظن ، من ان يتحدد في نطاق علاقة شكل الوعي ، المتسق في العمل الأدبي ، مع عناصر اخرى ، مع الصراع في المجتمع في تاريخيته المادية العملية . وهذا يعني إمكانية ولادة مفهوم جمالي على مستوى المعرفة . هل ان مثل هذا المفهوم هو « السري » الذي به يستمر العمل الأدبي في الزمن والقراءة ؟ ربما !

(*) استعمل كلمة اتساق مستأذنة الصديق فيصل دراج ومحيلة القارىء على دراسته : الأدب / الايديولوجيا : مجلة الطريق : العدد : ٥ ـ ١٩٧٩ . كما اني أترك هذه المسألة التي أطرح للمناقشة ولمزيد من البحث .

# زمن السرد الروائي في إنتاجه دلالات التملك للوطن في رواية « موسم الهجرة الى الشمال» للطيب صالح

## مدخل الى الرواية :

■ يذهب سهم الرغبة في رواية الطيب صالح « موسم الهجرة الى الشمال»[1] في اتجاه تملُّك الوطن الذي هو السودان. مصطفى سعيد يحمل هذه الرغبة ويعيش هاجس تحققها . الراوي[2] يحمل أيضاً هذه الرغبة وإن اتسمت عنده بطابع مغاير حدة وتوتراً وهوية انتماء .

ولكن لماذا تملُّك الوطن ، وهل يعقل ان تطرح عند مواطن مشكلة تملك وطنه ؟ كيف ؟ ولماذا ؟ .

من هذه الاسئلة ندخل الى الرواية ، لنرى أنفسنا امام مجموعة من الشروط الاجتماعية والتاريخية التي تتمثل فيها . وأمام شخصية مصطفى سعيد المهيمنة والمشكّك في انتمائها الى الوطن في شروطه هذه :

« إن مصطفى سعيد ليس من أهل البلد ، لكنه غريب جاء منذ خمسة اعوام ،

(١) دار العودة . بيروت . ١٩٦٩ . الطبعة الثانية .

(٢) الراوي هو أيضاً شخصية من شخصيات الرواية ، وهو بذلك ذو دور مزدوج : هو الراوي حين يحكى عن مصطفى وعن غيره او حين يحكي أحداثاً ، وهو في سرده هذا يعتمد ضمير الغائب . وضمير المخاطب ( في الحوار ) . وهو شخصية من شخصيات الرواية يحكي عن نفسه وعن علاقاته بالشخصيات الأخرى . . وهو في سرده هذا يعتمد ضمير المتكلم . وقد يترك الراوي مكانه لمصطفى او لنص مصطفى بحيث يبدو هذا الأخير وكأنه يروي عن نفسه .

اشترى مزرعة وبنى بيتاً وتزوج بنت محمود . . رجل في حاله ، لا يعلمـون عنـه الكثير» ـ ( ص ٦ ) .

هذا ما قاله أب الراوي حين سأله هذا الأخير عن مصطفى .

« مصطفى سعيد ، من مواليد الخرطوم، ١٦ أغسطس عام ١٨٩٨ . . الأب متوفى ، الأم فاطمة عبد الصادق» ـ ( ص ٢٢ ) .

هذا ما تقوله وثيقة الميلاد التي دفع بها مصطفى سعيد الى الراوي .

مصطفى سعيد هو اذاً ابن الخرطوم، وهو في الوقت نفسه غريب، ليس من اهل البلد، ولكنه استوطن البلد؛ « اشترى»، و« بنى»، و« تزوج».

هذا هو واقع مصطفى في الـرواية، في صفحاتهـا الأولى وفي زمـن سردهـا الاول. كيف يكون الانسان في وطنه غريباً فيه ؟ .

سـؤال يواكب عنـاء التملّك او استعـادة التملك للوطـن ، ويجعـل ضمـير مصطفى رغبة متوحشة تستبيح كل شيء في سبيل تملّك حقيقي للوطـن ، تملك لا يبقى مجرد حلم مسفوح في مياه الحياة الهادرة ؛ أو مجرد وهم يفترسه التطور. بل تملك هو بمثابة قرار في الحياة واختيار لها يبني زمنها .

تملك الوطن والغربة عنه . الذهاب إليهوالذهاب عنه . الهجرة اليه والهجرة عنه، سهم يتحرك في اتجاهين ولكن من منطلق واحد : هو الوطن. ونحـو هدف واحد : هو تملّكه . ذلك ان الغربة والهجرة عن الوطن تحرُّك يستهدف، أساسـاً، تملّكه . الهجرة سبيل التملك. نقول هذا ونحن ننظـر الى هذا التحـرك ، لا على مستوى المواقع الجغرافية او الحضارية : الشرق والغرب. السودان ولندن . التخلف والتقدم. . بل على مستوى الفعل الروائي كدينامية تنهض ببنية الرواية ، تحفز حركة نموها وتجعل لها بداية ونهاية هما بمثابة نقطتان للتحرك ولنمو الزمن وهو ينسج فضاءه، عالمه وقوله . الدينامية ليست حركة أحادية ـ وقد تكون كذلك في بعض الروايات ـ بل توتر منتشر، مشدود في انتشاره الى محور اساسي تصب فيه دلالات النص كلها

ويتحرّك الفعل به . بهذه الدينامية المنتشرة تَتَبَنْيَنُ العناصر في الرواية ـ تتمايز العلاقات في ما بينها ، تستقيم في تمايزها ويولد النسق الخاص بالرواية .

عالم الرواية له زمنه الذي هو زمن متخيَّل ، وهو زمن يختلف عن زمن الواقع الاجتماعي الذي تحكي عنه الرواية ، او الذي تتناول عناصر منه : كالشخصيات او الأحداث . . .

في هذا الزمن المتخيَّل يمكننا ان نميز بين :

**زمن القص** ـ وهو زمن الحاضر الروائي او الزمن الذي ينهض فيه السرد . وهو في رواية الطيب صالح زمن حضور مصطفى في القرية بعد عودته ، وزمن حضور الراوي بعد عودته أيضاً حيث يتم اللقاء ويجري الحديث بينهما . من جهة ، وبين أهل القرية من جهة ثانية ؛أو بينهم جميعاً . . . إن زمن السرد هذا كله يبدو كأنه زمن القص نفسه او زمن الكتابة الروائية نفسها .

**زمن الوقائع** ـ وهو زمن ما تحكي عنه الرواية . ينفتح في اتجاه الماضي فيروي احداثاً تاريخية أو أحداثاً ذاتية للشخصية الروائية . وهو بهذا له صفة الموضوعية وله قدرة الإيهام بالحقيقة .

في زمن القص يبدو التملّك واقعاً يعيشه الراوي كما يعيشه مصطفى. من زمن القص نطل على زمن آخر هو زمن الوقائع الذي يضيء ما كان يعيشه مصطفى .

يؤسس زمن الوقائع لمعنى الغربة والهجرة. يتقاطع هذا الزمن ويتداخل باستمرار، وزمن القص . في تقاطع الزمنين وتداخلهما يتوتر الفعل الروائي ، ينمو ، تتفجّر دلالات الهجرة وتتعرى رموز السلوك البشري في الرواية لتفصح عن اتجاه سهم الرغبة فيها . تبرز شخصية الراوي وشخصية مصطفى سعيد، في علاقتهما المعقدة، كحاملتين لهذا السهم يدفعهما ويدفعانه ، وتبقى الرغبة في النهاية قدراً يصرخ « النجدة النجدة»[1] .

كيف نوضح هذا الذي نقول، وهو في شكل قوله يبدو مجرد رأي له صيغة الأعلان او مجرد تصوُّر يحتاج الى ما يضيئه ، وإلى ما يشكل قناعة به ؟ .

---

(١) هذا الصراخ هو صراخ الراوي الذي تنتهي به الرواية .

## القصة* في « موسم الهجرة الى الشمال»

نبدأ هذا التوضيح بتقديم القصة في « موسم الهجرة الى الشمال». يقدم الراوي قصة مصطفى سعيد، وفي إطارها يقدم قصته وبعضاً من قصة أرملة مصطفى. وبذلك تبدو الرواية رواية لأكثر من قصة(1).

الراوي يحكي عن عودته إلى أهله وبلده بعد غيبة في لندن دامت سبع سنوات حصل فيها على شهادة الدكتوراه. يلتقي الراوي مصطفى سعيد الذي يعدّه أهل القرية غريباً عنهم. يثير مصطفى بسلوكه فضول الراوي فيسأله هذا عن نفسه. يبدو مصطفى راغباً في أن يفضي بسره إلى الراوي. يبدأ مصطفى بسرد قصته. وهو الآن راوٍ ثانٍ. الراوي يستمع الى مصطفى، إلا أننا سرعان ما نعلم، عن طريق الراوي طبعاً، موت مصطفى بعد ان أوصى بأوارقه السرية للراوي، وبعد ان ائتمنه على أولاده وزوجته. تستمر الرواية بقصة مصطفى سعيد التي يرويها الراوي معتمداً قراءة أوراق مصطفى، باعثاً صوته، بحيث يصبح الراوي هو صوت مصطفى، وبحيث يصبح ضمير المتلكم في السرد غير عائد الى الراوي الذي يروي بل إلى مصطفى.

قصة مصطفى سعيد هي قصة تاريخ ولادته في السودان وتعلمه في مدارسها الابتدائية وتفوّقه وإقباله على تعلم اللغة الانكليزية، ثم ذهابه في بعثة الى مصر حيث

---

(*) استعملنا هنا مصطلح «قصة» ورأينا أن مصطلح « حكاية» هو أفضل لذلك اعتمدناه في دراسات لاحقة في المعنى نفسه.

(1) تتعدد القصص في « موسم الهجرة الى الشمال» كما يتعدد الرواة: فالراوي يروي عن نفسه وعن مصطفى. ومصطفى يروي ايضاً عن نفسه قصصاً. وود الريس يروي قصته، وبنت مجذوب تروي عن نفسها وعن بنتها، وحسنة بنت محمود تروي عن نفسها ما يشبه القصة، والرجل الانكليزي يروي عن مصطفى...
في انفتاح القصة على قصص يبدو أثر لألف ليلة وليلة في « موسم الهجرة الى الشمال». إلا ان رواية الطيب صالح تبقى شيئاً متميزاً من حيث نسق بنيتها الذي نحاول ان نكشف.
إن مسألة تعدّد الرواة والقصص نقطة لن نتعرض لها في هذه الدراسة وإن كانت جديرة بالتوقف والاهتمام.

يهتم به مستر روبنسن وزوجته . من • مر يذهب الى لندن حيث يحصّل ثقافة واسعة ويؤلف كتباً في الاقتصاد السياسي، ويحاضر ويعشق النساء ، ويُفرغ حقدهُ على الغرب، وينتقم لشرفه ، فيعذب هؤلاء النسوة او يقتلهن . يحاكم مصطفى كمجرم ولكن لا تصدر بحقه عقوبة الأعدام التي يستحقها .

أما قصة ارملة مصطفى فهي قصة المرأة المختلفة ، المتميزة ، بنت محمود التي ترفض الزواج من ود الريس بعد وفاة زوجها ورغم قبول والدها الذي وعدود الريس بذلك. ليلة دخول ود الريس عليها تفاجأ القرية بموت الاثنين. بنت محمود هي التي قتلت ود الريس . « ود الريس مطعون أكثر من عشر طعنات في أماكن مختلفة من جسده ، وأرملة مصطفى على ظهرها والسكين مغروز في قلبها» ( ص ١٢٨). يستنكر اهل القرية تمرد الأرملة ويرون فيه فضيحة أخلاقية لا تغتفر .

تبقى قصة الراوي ، الذي يخبرنا عن تعلقه بأهل قريته وببلده . ويحكي عن سفره ، بسبب العمل، بين الخرطوم والأبيض. في طريقه هذا يلتقي برجل انكليزي يحاور معه عن مصطفى سعيد. يهتم الراوي بعائلة مصطفى، وتستهويه ارملة مصطفى، إلا انه يمتنع عن حبها وعن طلب الزواج منها لانقاذها من زواج لا تريده. يعاني الراوي قصة مصطفى التي يرويها لنا ، وتغزوه شخصية مصطفى وتخلخل زمنه الساكن. ينتهي الراوي سابحاً في النهر الذي قيل ان مصطفى غرق فيه .

**مقاطع الرواية :**

نظر إلى « موسم الهجرة الى الشمال» على أساس من الزمنين اللذين أشرنا سابقاً، نلاحظ ان بامكاننا ان نحدد فيها ثلاثة مقاطع كبرى هي :

■ **المقطع الأول**: ( من ص ٥ ـ ص ٢٢) وهو المقطع الذي يعطيه الكاتب رقم ـ ١ ـ في هذا المقطع يهيمن زمن القص الذي هو زمن حاضر موسم الهجرة كمتخيَّل. زمن القص هذا يبدو زمناً لتملُّك الوطن. غير انالتملك يبدو تملكين :

ـ تملّك الراوي.

ـ تملّك مصطفى سعيد.

من زمن القص تنفتح إطلالات سريعة على الماضي تطول عالم طفولة الراوي . سبيل هذه الاطلالات التذكر الذي لا يشكل كسراً في زمن القص بل يندرج فيه بُعداً ، كأن لا مسافة بين زمن القص في سرديته الحاضرة وبين زمن الماضي التذكري للطفولة. أو كأن هذه الاطلالات في سرعتها وفي طابعها الحميمي والتذكري الحي حضور عادي في زمن القص الذي يستمر متماثلاً بزمنها (١) .

ينتهي المقطع الاول بالتمهيد لبداية زمن آخر أو للانتقال من زمن القص المهيمن في المقطع الاول) إلى زمن الوقائع ( المهيمن في المقطع الثاني ) : فالراوي مُثار لمعرفة قصة مصطفى الذي يستعمل ضمير « نحن» والذي « اشترى» و« بنى » «وتزوج» .الانتقال هو رجوع الى فترة سابقة ،إلى ما قبل التملك / الغربة . ( مصطفى غريب في نظر اهل القرية ومتملّك في نظر نفسه ) . أو إلى الهجرة .

على أن الانتقال من زمن القص ، كزمن تبدأ به الرواية ويكوِّن حاضرها ، الى زمن الوقائع كزمن تحكي عنه الرواية . او لنقل إن انتهاج الكاتب، في روايته، تسلسلا يبدو عكسياً لتسلسل الزمن، يمنح هذا الذي تحكي عنه الرواية طابع الواقعي الموحى بحقيقته. كيف ؟.

إن ما تحكي عنه الرواية هو هجرة مصطفى، وهو ، زمنياً، سابق على عودته . غير ان الرواية لا تبدأ مثلاً بالحكاية عن هذه الهجرة ومن ثم عن عودة مصطفى ثم عما بعد العودة . بل هي تسير عكس ذلك . تبدأ بما بعد العودة ، من الحاضر في اتجاه الماضي ، وهي بذلك تجعل من هذا الـ ( ما بعد) حاضرها الروائي وزمن قصها: ويبقى ما تحكي عنه من هجرة مصطفى ماضياً له صفة الواقعي.

---

(١) سوف نوضح مسألة تماثل زمن تملك الراوي الحاضر وزمن الماضي او مسألة استمرار الماضي لزمن حاضر ، مما يضيء هذا الذي نقوله حول علاقة هذه الاطلالات التذكرية بزمن القص.

زمن السرد معاكس لتسلسل زمن الاحداث. زمن السرد الروائي يمارس لعبة فنية: يقدم ويؤخر في زمن ما يروي عنه . يبني المتخيّل. يوهم بالواقعية للواحد (الماضي)وبالاحتمال للآخر ( الحاضر). يقارب الواقعي الحقيقي ويقارب المحتمل الوهمي[1] وبين الزمنين وفي العلاقة بينهما يتحرك الفعل الروائي، ينسج فضاءه الخاص . تتولّد الدلالات وتجمح نحو نهاية لا تنتهي إلا من حيث هي قول يصل إلى القارىء .

■ **المقطع الثاني** ( من ص ٢٣ ـ ص ١٦٧) وهو عبارة عن الاقسام التي يعطيها الكاتب الارقام : ٢ ، ٣ ، ٤ ، ٥ ، ٦ ، ٧ ، ٨ ، ٩ . في هذا المقطع يبدأ السرد زمناً للوقائع. الماضي هو الآن الزمن الروائي المتخيَّل. مصطفى سعيد يحكي عن هجرته في الوقت الذي يستمر فيه زمن القص زمناً حاضراً يروي عن تملّك الراوي . يستمر زمن القص زمناً حاضراً مع اناس القرية في عالمهم ومعاشهم اليومي. ان الزمنين يتقاطعان الآن باستمرار ، مع هيمنة الزمن الوقائعي الذي يحكي عن هجرة مصطفى.

يحرص الكاتب ، عند الانتقال بالسرد من زمن الى آخر، على الاشارة الى ذلك بفتح المزدوجين وإقفالهما . غير أن زمن الوقائع يبدو ، مع إيغال السرد في تجاهه، كأنه زمن الحاضر الروائي، أو كأنه زمن القص نفسه . هكذا يتداخل الزمنان حتى الالتباس، خاصة وأن التداخل هذا على مستوى السرد يرافقه تداخل بين شخصية الراوي وبين شخصية مصطفى ـ كما سنرى ـ أو بين ما ترمز إليه شخصية الراوي من تملك وبين ما ترمز اليه شخصية مصطفى من هجرة، هما كذلك في رؤية اهل البلد . وقد لا يكونان كذلك من زاوية رؤية أخرى حاضرة في الرواية. هذه الرؤية مثلاً هي رؤية مصطفى أو رؤية الراوي بالنسبة لهجرة مصطفى التي ما زالت سؤالاً عنده يبحث عن قناعة.

(١) الواقعي ليس بالضرورة حقيقيا. بل يمكنه ان يوحي بحقيقته.

إن التداخل على مستوى الزمن وعلى مستوى الشخصية هو تداخل له وظيفته التي هي خلخلة زمن القص كزمن لتملّك الراوي، بحيث يهتز اطمئنان الراوي ـ كما سنعرض ـ لتملكه، ويجد نفسه على خلاف مع أهل القرية ، في مواقف عدة ، حتى الشعور بالغربة اتجاههم، بعد الالتحام بهم .

■ **المقطع الثالث** . ( من ص ١٦٨ ـ ص ١٧١) وهو عبارة عن القسم الذي يعطيه الكاتب رقم ـ ١٠ ـ . في هذا المقطع لا حضور إلا لزمـن واحـد هو زمـن القص . غير ان زمن القص هذا هو الآن مختلف. لم يعد زمن القص هو زمن تملّك الراوي وتملك مصطفى، كما في المقطع الاول، ولم يعد زمن التملك في خلخلته عند الراوي وفي تداخله مع زمن الوقائع ، كما في المقطع الثاني، بل هو الآن زمن يطرح السؤال حول معنى الهجرة والغربة وحول سهم الاتجاه لهما، وبالتالي يطرح السؤال حول معنى تملك الوطن وولادة هذا التملك . السؤال مطروح في مسافة القراءة وفي مسافة الحوار بين الرواية كنص وبين الخارج بما فيه القارىء كنص آخر.

بذلك تنتهي رواية الطيب صالح منفتحة على الآتي . الآتي غـير الجاهـز . تنتهي ولا تنتهي ، لأن السؤال الذي تستبطن يثير حواراً، نحن القراء طرف فيه . نحن طرف اجتماعي مندرج في شروط تاريخيه، ومن ثم طرف متطور ومتغير يستمر به الحوار متطوراً ومتغيراً ومختلفاً .

يمكننا في ضوء هذا التقسيم الذي حددنا به مقاطع كبرى ثلاثة للرواية، والذي ميزنا فيه مستويين عامين للزمن، أن نرسم اللوحة التالية :

| الزمن / المقطع | ١ | ٢ | ٣ |
|---|---|---|---|
| زمن القص | زمن لتملك الراوي لوطنه ومعه، وبتفاوت، أهل القرية ← استمرار زمن لتملك مصطفى سعيد لوطنه بمفرده ← غربة | زمن لتملك الراوي لوطنه يتخلخل | زمن تملك الوطن وطرح السؤال. |
| زمن الوقائع | | ـ حضور لزمن الوقائع يتداخل وزمن القص ـ مصطفى سعيد يروي ـ زمن الوقائع يتجه نحو أن يكون زمن القص | |

( لوحة توضح مقاطع الرواية ومستويات الزمن فيها )

## تملك الوطن مسألة تثيرها حركة الزمنين في الرواية

### ١ ـ زمن القص هو زمن التملّك :

لتوليد دلالات الرواية يعتمد الطيب صالح في « موسم الهجرة الى الشمال» لعبة الحركة بين زمنين هما كما ذكرنا : زمن القص وزمن الوقائع. هذان الزمنان تتوفر عليهما اساساً كل رواية ، غير ان مهارة الكاتب الفنية تظهر أكثر ما تظهر لا في حضور هذين الزمنين في روايته، بل في قدرته على نسج الحركة بينهما[1]. بحيث تنتج اللعبة الفنية بين هذين الزمنين أو في حركة العلاقة بينهما ، دلالاتها، وبحيث تتسق هذه

(١) لقد غلب على الرواية العربية في مراحلها الاولى طابع الزمن الخطي الذي ينمو كحركة أحادية وتعاقبية .

الدلالات المولدة على المستوى الفني، ودلالات العناصر الأخرى في النص الروائي. كأن تتسق ودلالات الحوار بين الشخصيات او ودلالات منطوقها فتظهر حركة العلاقة بين الزمنين كمستوى آخر لدلالة اللغة التي ينموان بها .

في الحكايات الشعبية تبقى الحواجز قائمة بشكل واضح بين الزمنين، يبقى الراوي، الذي يحكى في زمن حاضر هو زمن القص ، مجرد ناقل لشيء حدث في زمن ماض. رواة الحكاية الشعبية الذين ينقلونها، شفاهاً او تدويناً ، يظهرون حرصهم على عدم المداخلة بين الزمنين. إنهم غالباً مجرد نقلة اوفياء . ولذلك لا لعبة فنية مستهدفة هنا، لا توظيف لهذا الذي يُروى في سياق الزمن الذي يروي.طابع الإخبار هو الغالب. وتبقى الحكاية عالماً غارقاً في ماضيه، في عزلته في الزمن الماضي. في انقطاعه وغربته.

يستفيد الطيب صالح فقطمن فكرة الراوي ليتجاوز هذا الانقطاع ، ليداخل بين الزمنين ، ليوهم بواحدهما في حضور الآخر وليوظّف حركة الزمنين وتداخلهما في توليد دلالات الرواية المشدودة إلى محور رئيس فيها هو محور التملك / الغربة ، وهذا ما يجعل العلاقة بين الزمنين تبرز كعنصر هام في بنية الرواية :

إن صراع الانتماء إلى الوطن . صراع الرغبة فيتملكه،والغربة القائمة في هذا التملك . هذا الصراع ينهض في لعبة الزمنين ، في حركتهما أو على حد العلاقة بينهما ، بحيث يبدو لنا أن زمن القص هو زمن التملك وأن زمن الوقائع هو زمن الغربة . وكأن الرواية إذ تحكي ما تحكيه من وقائع عن هجرة مصطفى ، وولادته قبلاً ، وحياته ثم سفره الى مصر ومن بعد إلى لندن، إنما تحكي ما يوضح معنى الهجرة وما يكشف واقعها التاريخي . وهي بذلك تؤسس ، في سردها ، لمعنى الرغبة في تملك الوطن . وهي إذ تقيم الهجرة على مستوى هذا الزمن الوقائعي التاريخي المتخيَّل إنما توهم أو تحاول ان توهم القارىء **بحقيقته** . كما انها ، وبالمقابل ، إذ تقيم تملك الوطن على مستوى زمن القص الذي هو مستوى الحاضر الروائي المتخيل ، إنما توهم او تحاول ان توهم القارىء باحتماله .

هكذا يبدو التملك أمنية أو حلماً ينسجه الزمن الروائي، وهو في تبدّيه هذا يختزن طعم المأساوي . المأساوي الذي هو التمزّق بين الأمـل واليأس والـذي هو الصراع بين الحقيقة والوهم ، بين القدرة والعجز ، بين الحلم والجدار . . والتملك في تبدّيه هذا يتراءى عميقاً وأساسياً في بنية النص .

إن حركة الصراع التي هي صراع بين زمنين هي أيضاً ، وفي الوقت نفسه ، صراع بين انتماءين :

- انتماء التملك .
- انتماء الهجرة .

والتملّك هو تملك للوطن ، والهجرة هي هجرة للوطن ، والوطـن هو مركز الحركة في كلا الاتجاهين . والزمن في مستوييه هو زمن الوطن ، زمن الصراع فيه ، زمانه الفضائي في تاريخيته وليس زمانه المتوالي في روزناميته . الزمن هو (الما قبل) يكشفه الصراع ، وهو ( الما بعد ) يومىء إليه الصراع وبين الاتجاهين في مستوييهما تنهض الرغبة والتحفز في توحشه وفي أشكاله المسطحة حيناً و « الملتوية » حيناً آخر . رغبة التملك والاحساس بها الذي ليس واحداً . وبين الاتجاهين أيضاً دينامية العمل الروائي النامية به .

**التملّك هو التكرار والتماثل بالماضي في زمن القص :**

لماذا الصراع ؟ لماذا التملك ؟ هل السبب هو الهجرة فقط؟ إن السبب هو أيضاً **نوع من التملك زمنه هو زمن يتكرر ويتماثل بذاته ويغيب فيه الزمن كسيرورة ،** كزمن له مذاق الحياة المتغيرة والنامية . . يغيب الزمن كحاضر ليس حاضراً إلا حين يبقى ماضياً . هذا النوع من التملك نموذجه الراوي في المقطع الأول من الرواية ، الراوي قبل أن تصيبه الخلخلة ويساوره القلق ، الراوي وأهلـه : الأم ، والأب ، والأخت ، والجد . الراوي و شيرته : ود الريس ، العمدة ، سعيد التاجر ، حاج أحمد ، بنت مجذوب ، والد حسنة زوجة مصطفى . . ( يبقى محجـوب شخصية

متميزة . شخصية وسطية بين أهل القرية من جهة وبين مصطفى والراوي من جهة ثانية ) .

الراوي نموذج لتملك يعيشه أهل القرية وإن كان يختلف عنهم من حيث أنه « مثقف » سافر خارج السودان ليتعلم في لندن ، وبالتالي من حيث انه يحمل بذرة عانى منها مصطفى . لذلك نرى أن الراوي هو نموذج لهذا النوع من التملك ـ قبل أن يصيبه القلق ـ وليس نموذجاً لنوعية هذه الشخصيات التي لا يصيبها قلق مصطفى ، ولا تعيش معاناته في التملك ، والتي في ما هي تمارس تملكها تمارس أيضاً حياتها المختلفة وتؤدي دلالات متميزة في الرواية[1] .

ما يهمنا هنا هو هذا النوع من التملك وليس الشخصيات بذاتها ، لذلك سيتركز كلامنا على الراوي كنموذج لهذا التملك :

تبدأ الرواية في مقطعها الأول بإعلان الراوي عن عودته ، يقول : « عدت إلى اهلي يا سادتي بعد غيبة طويلة ، سبعة أعوام على وجه التحديد ، كنت خلالها في أوروبا . تعلمت الكثير وغاب عني الكثير . لكن تلك قصة أخرى » ( ص ٥ ) .

في هذا القول الذي تبدأ به الأسطر الأولى من « موسم الهجرة الى الشمال » ، يؤكد الكاتب ، وعلى لسان الراوي ، على أكثر من نقطة ندرك أهميتها التقعيدية في الصفحات اللاحقة حين يبدأ السرد متناولاً هجرة مصطفى ، ما هي هذه النقاط ؟

ـ إن الراوي هنا حريص على تحديد **مدة الغيبة** التي هي ٧ سنوات ، وعلى التعبير عن إحساسه بأنها **طويلة** ، الغيبة كانت في أوروبا ، **أي حيث كان مصطفى سعيد** ـ كما نعلم ذلك في ما بعد ـ كما كانت للغاية نفسها أي **للتعلم** .

مواصفات البعاد عن الوطن وظروف هذا البعاد بالنسبة للراوي ولمصطفى

(١) الجد والأب والأم شخصيات تؤدي دلالات الماضوية . بنت مجذوب تقول الجنس في عنفه وعريه وفي عفويته التي لا تخلو من الفحش ، ود الريس له دلالة الرجل كما في المفهوم الشرقي . في هذا المفهوم الرجل له حق تملك المرأة وليس على المرأة ان ترفض . . .

واحدة . ومع هذا فإن بعاد الراوي هو غيبة وليس هجرة كبعاد مصطفى ، الراوي يكتفي بالإشارة السريعة إلى هذه الغيبة ، أسطر معدودة ، مجرد مدخل للكلام على شيء آخر ، على ما هو عكس الغيبة ، أي على العودة إلى البلد . لم يرو الراوي قصة غيابه ، بل إن غيابه في نظره هو « قصة أخرى » ليس مكانها هنا . ما مكانه هنا هو العودة إلى الأهل واستعادة العلاقة بهم .

ونحن نلاحظ أن المدة التي قضاها الراوي في أوروبا لا حضور لها ، على طولها ، في زمن الحاضر الروائي ، وهي مدة زمنية لا تحمل معنى الغربة ولا تكسر زمن انتماء الراوي الى قريته كما لا تهدم إحساسه بهذا الانتماء . كأن هذه المدة هي زمن خارج الزمن . أو كأنها فقط زمن جغرافي إذا صح التعبير، أو مكان لا زمان له ولا تاريخ . مكان مفرغ وقائم خارج الزمن . هكذا ، وبمجرد العودة الى القرية ، إليها كزمن سابق يسقط المكان الغربي ويسقط زمانه . إن زمن القرية هو ، بالنسبة للراوي ، التاريخي الأصيل ، وهو المحمول معه إلى هناك ،يحتله . يحتل الراوي ويملأ مكانيته . وهو فقط الزمن عنده .

كان الراوي يحمل زمنه في بعده المكاني ، وكان زمنه هذا حاضراً في المكاني يلغيه ، وهو في حضوره أليف وداخلي ، حميمي ومعاش أي هو « حقيقي » . هكذا وحين حملت لحظة اللقاء ، عند العودة ، وهم الانقطاع عن هؤلاء الناس الذين عاد إليهم ، عن مكانهم وزمانهم ، لم يكن لهذا الوهم إلا أن يتلاشى ، وان يفسح مجالاً لهذا الذي كان ، للماضي ، ان يستمر . وهم الانقطاع يترك مكانه للقاء هو الحقيقي ، الحاضر يترك مكانه للماضي . الخارج للداخل . يسقط زمن الخارج مكانياً مفرغاً ويستمر زمن الداخل مكانياً حقيقة .

سقوط زمن الخارج عند الراوي تبعه غياب مكانه في الرواية كلها . لا ذكر لمشهد او حديث يرتبط بالخارج الذي هو الغرب . لا ذاكرة عند الراوي لحدث ما ، لحوار ما ، لرؤية ما في هذا المكان وزمانه[1] .

---

(١) انظر في آخر الدراسة جدولاً بالمكان المرئي من قبل الراوي.

ليست العودة إلا لحظة استمرار ما كان مستمراً . لحظة ذاب فيها ثلج المكان الـ ( هناك ) ، وراح الضباب . لحظة زال فيها وهم المسافة وتأكد فيها الراوي أن القرية والعشيرة يملأون ، حقاً ، فضاءه الداخلي كله . يقول معبراً عن ذلك : « لم يمض وقت طويل حتى أحسست كأن ثلجاً يذوب في مخيلتي ، فلكأنني مقرور طلعت عليه الشمس . ذاك دفء الحياة في العشيرة ، فقدته زمناً في بلاد « تموت من البرد حيتانها » . تعودت أذناي أصواتهم ، وألفت عيناي أشكالهم من كثرة ما فكّرت فيهم في الغيبة ، قام بيني وبينهم شيء مثل الضباب ، أول وهلة رأيتهم ، لكن الضباب راح » ( ص ٥ ) .

راح الضباب بسرعة ، في يوم وصوله الثاني(١) استعاد الراوي إحساسه بكل تفاصيل الحياة في القرية : الفراش في الغرفة . الجدران التي تشهد على ترهات حياته في طفولته ومطلع شبابه . صوت الريح في النخيل المتميز عن صوت الريح في حقول القمح . . . أناس القرية وكل ما يخصهم .

هذا الاحساس يشكل شرعية التملك ، إنه أساسه ومنطقه الذي يستمر به ، به تولد الطمأنينة وتستقر وتركن الى زمن هو زمنها .

في هذا المناخ المشاعري ينبت معنى الأصالة . الراوي يرى نفسه في مرآة زمنه . يرى انعكاس الذات للذات والزمن للزمن والقرية للقرية والأهل للأهل . . كل شيء هو نفسه وهو « مخلوق أصيل » ( ص ٦ ) . لم يتغير شيء ، كما في الماضي جاءت أمه « تحمل الشاي » أو كما في لغة النسبة إلى الذات : « . . . جاءت **أمي** تحمل الشاي . وفرغ **أبي** من صلاته وأوراده فجاء . وجاءت **أختي** ، وجاء **أخواي** ، وجلسنا نشرب الشاي ونتحدث ، **شأننا** منذ تفتحت عيناي على الحياة . نعم ، الحياة طيبة ، والدنيا **كحالها لم تتغير** » ( ص ٦ ـ إشارة التأكيد ل : ي العيد ) ،

---

(١) نلاحظ هنا حرص الطيب الصالح على تحديد هذه المدة القصيرة التي استعاد بعدها الراوي مباشرة علاقته بأهله وبلده . وكأن لا سمر في حياته ولا عربة . . وتبدو أهمية ذلك بالمقارنة مع ما تركت مدة الغياب ـ التي هي ايضاً ٧ سنوات ـ عند مصطفى وفي علاقة أهل القرية معه .

استمرار الزمن كما هو واضح في تعبير : « شأننا » و « كحالها » .

سبعة أعوام قبل هذه العودة . سبعة أعوام هي زمن مضى ولكن لا حضور له هنا ، بل إن ما هو حاضر هو زمن هذا (الما قبل) . زمن الماضي ، وكأن هذه الأعوام السبعة هي أعوام بلا زمن ، بلا تاريخ . حين يحضر هذا ( الما قبل ) يحضر كاستمرار لا كسر فيه ولا تغير . هل هو الماضي الذي يستمر إذاً أم ان الحاضر هو الذي يتماثل بالماضي ؟ وأي حاضر هذا الذي لا حضور للمتغير فيه ؟ أين هي أحداث عام ١٨٩٨ ؟ وأين هو أثرها في هذا الزمن الحاضر ؟ أين هي اللغة وأين هي الثقافة في خضوعهما لهذه الاحداث ؟

في وعي الراوي يهيمن أمر واحد هو الاحساس بـ « الاستقرار » . الاستقرار هو الاستمرار وهو التكامل ( ص ٩ ) . الاحساس هذا هو كناية عن تملك زمن متماثل بذاته ، زمن جوهري ، مقدس ، مطلق ، يتكرر ويستمر من داخل . إنه زمن لا تاريخي . زمن اللاتغير واللاسيرورة . هذا هو الزمن الذي يطمئن إليه الراوي ضد زمن آخر لا حضور له حتى الآن عنده .

يرتبط وعي الراوي ، في انتمائه لهذا الزمن ، برموز تعبر عن الماضوية : الأم ، الأب ـ الجد . . ويغرق في حنين عارم إلى الطفولة . نرى الى هذه الرموز بشكل واضح في زمن العودة في بداية الرواية . فحين يعود الراوي يعيد صلته « بالناس والأشياء بالقرية » ( ص ٨ ) ، يشعر أنه سعيد ويرى إلى نفسه « كطفل يرى وجهه في المرآة لأول مرة » . يفرح الراوي بعودة البراءة إليه ، براءة الطفولة وهي تعي ذاتها لأول مرة في صفاء كلي هو صفاء الذات قبل أن تتعامل ، **بوعي** ، مع حركة الزمن ، أو قبل أن تكون في الزمن وعياً له . إنها الذات النقية التي لم تراكم فيها الحياةبعد، ما يقيم داخلها المسافة ، وما يجعل النظر الى المرآة أكثر من انعكاس ، أكثر من صورة تحاكي المثل . هي الذات الطفلة المنفلتة من عبء الوعي الذي يقوِّم المجتمع ، أو من عبء الصراع فيه وما يمكن ان يكون تأنيباً ومحاسبة وإثماً داخله .

هذه الذات ، ذات الطفولة بما هي صفاء وبراءة ، هي هنا ذات الراوي في

امتلاكه لزمنه اللاتاريخي . الراوي هو طفل أو رجل يتنفس الطفولة ، يعيشها سلوكاً سمته السعادة . نراه طوع أمه التي « كانت له بالمرصاد » حسب قوله ، والتي يستمر الآن في حضانتها فاقداً استقلالية الرجل ، تاركاً لها ـ كما الأطفال ، زمام وقته بل ونفسه ، لا رغبات عنده تعترض على ما تقوده إليه . سلساً ، مطواعاً تسوسه وتذهب به لاداء ما اعتاده أهل القرية من واجبات .

يذهب الراوي في اتجاه الماضي . صوت الماضي مصدر نشوة هي عنده نشوة الطمأنينة ، يوغل بعيداً في هذا الاتجاه . يذهب إلى الجد ليحدثه « عن الحياة قبل أربعين عاماً ، قبل خمسين عاماً ، لا بل ثمانين » ( ص ٩ ) . يتزنّر بالماضي ضد الآتي . يمتلك الحاضر بصوت الماضي . يقبع في حوض زمن مستقر يقوي « إحساسي بالأمن » ( ص ٩ ) .

في هذا كله يبقى الراوي واحداً من أهل القرية ، يندمج فيهم ، يرى رؤياهم ويعيش حياتهم بكل قيمها ومثلها . لم تغيره السنوات السبع ، لم تغير الثقافة ، التي حصلها في لندن ، نظرته إلى هذه الحياة في بلده ، بل هو ما زال يسعى إليها كما هي ، يريدها ويتعشقها في سكونها وثباتها .

ولكن ما هي هذه الثقافة التي تلقاها الراوي في غيبته ؟ هل هي ثقافة تغير زاوية رؤياه وتجعله يطلب التغيير ويبادر الى فعل ما ينهض بحياة القرية ؟ أم هي ثقافة تستمر بزاوية الرؤية نفسها ؟ هل تمكنه هذه الثقافة أن يرى إلى حياتهم بعين فاحصة معاينة ومتسائلة ؟ بعين ترى الى الـ ( ما بعد ) في الزمن ، أم هي ثقافة تتأطر في الـ ( ما قبل ) منه ؟ يقول الراوي مخاطباً مصطفى سعيد ، متكلفاً إظهار التواضع في كلامه :

« ثلاثة أعوام ، أنقب في حياة شاعر مغمور من شعراء الانكليز » ( ص ١٢ ) وهذا معناه ، بالنسبة لنا ، ثلاثة أعوام من التحصيل الذي لا يثمر ولا يمكنه أن يثمر سوى الرغبة في الادعاء . فحين يسأل مصطفى الراوي عن اسم شهادته ، يقول هذا الاخير في نفسه : « يقول لي ماذا تسمونها ؟ لم يعجبني ذلك فقد كنت أحس أن

الملايين العشرة في القطر كلهم سمعوا بانتصاري » ( ص ١٢ ) .

في هذا تبدو الثقافة ، عند الراوي ، معادلاً للحصول على لقب ، وهي تنقيب يقتصر على حياة شاعر وهو في نهاية الأمر شاعر مغمور ومن شعراء الانكليز ، والثقافة هذه لا تعني القرية ولا أهلها ولا حتى الراوي ، بل هي تعني أمراً واحداً : الشهادة واللقب ، أي لا شيء يضيف ويغير ، لا شيء سوى تمويه الثقافة . أو ثقافة اللا ثقافة .

هذا النوع من الثقافة الواجهة هو الذي لم يغير هوية التملّك عند الراوي وربما هو الذي يفسر استمرار الماضي زمناً متكرراً متماثلاً بذاته . وعليه نسأل : هل يشكل هذا النوع من الثقافة عاملاً محدداً لمفهوم التملّك ويفسر زمنه اللاتاريخي ؟ سؤال نطرحه حول إمكانية دلالة تقدمها الرواية ونترك الاجابة عليه أو تأكيد الاجابة عليه لسياق البحث نفسه فلربما أضمره .

في الحوار الذي دار بين الراوي ومصطفى سعيد يظهر هذا الحد بين ثقافة كل منهما ، يقول مصطفى جازماً وواضحاً :

« نحن هنا لا حاجة لنا بالشعر » .

يتقدم مصطفى كوعي آخر يكشف وعي الراوي . الراوي نموذج[1] من الوعي يتملّك زمنه كزمن ماضوي . مجموعة من القيم تكوّن هذا النموذج في المقطع الأول من « موسم الهجرة إلى الشمال » : **الطمأنينة ، الاستقرار ، الأمن ، التكامل ، الأصالة** . تجد هذه القيم لغتها في الرواية ، فالغيبة عند الراوي المسكون بماضويته ليست هجرة ، كما هي عند مصطفى . والدفء هو دفء العشيرة وليس دفء المرأة مثلاً . والثقافة هي **شهادة الدكتوراه** أي ما يبقيه استمراراً لثقافة سابقة أو للاثقافة سابقة وليس هي ـ أي هذه الثقافة ـ ما يغيره .

(١) نقول أن الراوي نموذج لأنه يلتقي في هوية زمنه وشخصيات عدة في الرواية هم أهل البلد أمثال : ود الريس ، أمه ، أبوه ، حاج أحمد .

التملّك بزمنه هذا الذي هو ماضوي يشكل في المقطع الأول زمن القص من حيث هو زمن الحاضر الروائي . لا حضور بعد لزمن الوقائع في هذا المقطع ، فالسرد الروائي يقوم فيه بزمن القص ولا يقوم بزمن الوقائع او بكليهما معاً كما هو الحال في المقطع الثاني . بذلك يبدو زمن القص في سرديته كأنه زمن التملك .

**التملك هو التميز والآتي في زمن القص :**

غير أن زمن القص في هذا المقطع الأول ليس هو زمن لتملك واحد أو لنوع واحد من التملك . بل هو زمن لنوعين من التملك : تملك الراوي الذي أوردنا وتملك مصطفى سعيد الذي سنعرض[1] ، أي ان زمن الحاضر الروائي الذي هو زمن لتملّك الراوي ماضوي هو أيضاً زمن لتملك مصطفى لوطنه لاماضوي ، كيف ؟

إن مصطفى سعيد الذي يعدّه أهل القرية غريباً من حيث علاقته بهذا الزمن . ليس هو كذلك في رؤيته لنفسه . مصطفى سعيد يرى ، ولا نقول يحس أو يظن ، أن هذا الزمن هو زمنه ، وأن غربته فيه لا تعني سوى تملكه المختلف للوطن ، غربته هي اختلاف تملكه عن التملك الذي يمثله الراوي أو الذي يعيشه . والراوي الذي ينظر الى مصطفى سعيد كغريب يبدو هو الغريب من موقع نظرة هذا الأخير لمعنى التملك . حين يقول مصطفى للراوي: « نحن هنا لا حاجة لنا بالشعر» ( ص ١٣) يقول الراوي في سره : « انظر كيف يقول « نحن» ولا يشملني بها ، مع العلم بأن البلد بلدي ، وهو ، لا أنا ـ الغريب» .

إن « نحن» مصطفى هي نحن الانتماء الجماعي . الانتماءالمدرك ، المفكر والواعي

---

(١) نقدم مصطفى كنموذج لنوع آخر من التملك يشاركه فيه محجوب ويبقى مصطفى متميزاً عنه . ذلك ان محجوب يمارس هذا النوع الآخر من التملك غير الماضوي في وعي عملي براغمتيكي ولذلك فتملكه محدود بحدود ممارسته وتجربته . هكذا تراه رغم ذكائه البارز وتوازنه الملحوظ وثبات موقفه وثقته بنفسه وتقدمه على الآخرين من اهل البلد . . تراه يقول للراوي في حوار له عن التعليم : « هذا القدر من التعليم يكفي » و« القدر » المقصود هو المرحلة الابتدائية في هذا الموقف من العلم يبدو الاختلاف واضحاً بين محجوب ومصطفى ، وهذا الموقف ليس هو وحده وجه الاختلاف بينهما .

لحاجات القرية . أما غربته فهي ، مع هذه النحن ومع هذا الانتماء ، مسافة الاختلاف ومسافة العين الرائية إلى المستقبل ، الباحثة عن سبل الوصول إليه .

« لو أنك درست علم الزراعة او الهندسة او الطب لكان خيراً» ( ص ١٣ ) . إن العلوم التي تحدث تغيراً مادياً في وضعية المجتمع هي خير ، في نظر مصطفى ، لانها هي التي تحتاجها القرية لتنتقل الى زمن آخر ، وهي بذلك السبيل الضروري لرفعة الوطن .

« إنما العلم ( ولنلاحظ أنه لم يقل الثقافة مثلا ) مهما كان ، ضروري لرفعة الوطن » ( ص ١٣ ) . العلم ، لا الأدب ولا الشعر - العلم بشكل عام ، هو المعادل لفكر آخر ولثقافة أخرى في زمن آخر مغاير للذي كان وللذي يستمر به الراوي .

نمطان من التفكير يتمايزان في هذا الحوار بين الراوي ومصطفى على مستوى اللفظ كلغة وعلى مستوى الزمن . معجم الراوي اللفظي يتسم بالمحلية والضيق والماضوية ، يقول : « أبي » ، « جدي » . « البلد بلدي » و« أهل بلدنا » و« مكاني » و« دارنا » . أما معجم مصطفى فيتسم بالشمولية والعمومية والمستقبلية ، فهو يتحدث عن « الوطن » وعن « العلم » و« القرية » و« الحقل » و« الناس » و« المكان » و« الحياة في هذا البلد » .

مصطفى سعيد هو الفكر الذي يحتاجه اهل القرية الذين ما زالوا يعملون بعفوية وفوضى . حين احتدّ النقاش بين افراد « لجنة المشروع الزراعي » حول مسألة توزيع الماء على الحقول . هب مصطفى واقفاً ، و« هدأ اللغطواستمعوا إليه باحترام زائد . . . ولما فرغ من كلامه هز أغلب اعضاء اللجنة رؤوسهم استحساناً . وصمت من عناهم الكلام» . ( ص ١٦ ) .

هذا هو مصطفى سعيد ، رجل كما يقول الراوي « من عجينة أخرى» . رجل يمتلك الوطن من موقع مختلف . شخص يريد ويختار . لا يعود حين يعود من سفره الى بلده أو قريته بل يختار هذه القرية . وهو في حاضره الذي يعيش لا يتذكر الماضي

ولا يعبر عن حنين إليه ولا يتكلم عن اهله وعندما يحكي قصته للراوي ، في ما بعد ، إنما يمارس فعل الإخبار، وهو حين يصل إلى الحديث عن علاقته بأمه يقول: « كأنها شخص غريب جمعتني به الظروف صدفة في الطريق» ( ص ٢٣) . مصطفى مستقل عن أمه او عن الأم رمز الارتباط بالماضي ، بالطفولة ، بالرحم وبزمن الولادة . مستقل حتى كأنه إنسان مقطوع عن الماضي والأهل ، مقطوع حتى الاتهام بالغربة بل وبالجريمة . يقول الراوي في محاولة منه لتفسير وضعية مصطفى: « لعل الرجل قتل أحداً في مكان ما وفرّ من السجن» ( ص ٢٠) .

غربة مصطفى عن الماضي هي غربته عن أناس يعيشون زمن الماضي في الحاضر. هكذا يبرز السؤال : هل مصطفى سعيد غريب عن وطنه أو عن زمن يعيشه اناس وطنه ؟ .

مصطفى سعيد يعيش زمناً آخر ، وهو يمتلك هذا الزمن حاضراً مختلفاً ، يمتلكه فكراً ووعياً وعلماً ويمارس ، في هذه القرية ، التي أختار وأراد ، إنتاج هذا الزمن واقعاً مادياً اجتماعياً . وربما ، لذلك، يضع فترة من حياته، هي التي عاشها في لندن ، موضع الخفاء والسرية .

هكذا يبدو مصطفى في المقطع الأول من « موسم الهجرة الى الشمال» شخصاً يمتلك زمنه ووطنه ، يمتلكهما زمناً للقص ، للحاضر الروائي، زمناً ينهض السرد به كما ينهض بامتلاك الراوي لبلده وأهله .

في هذا الضوء يمكننا القول ان الطيب صالح يقدم لنا في هذا المقطع الاول من روايته نموذجين لتملّك الوطن كلاهما ينهض في زمن القص ، في الحاضر الروائي ولكن :

الأول يمتلك الوطن زمناً ماضياً ولذلك فهو ليس غريباً فيه . التملك هنا هو إعدام لزمن الحاضر أو نفي له .

الثاني يمتلك الوطن زمناً ليس ماضياً ولا بعد حاضراً لذلك فهو غريب فيه .

التملك هنا إنتاج لهذا الزمن .

بذلك تكتسب الغربة دلالتها في النسيج الروائي وليس في المواقع المكانية. **الغربة وعدمها هي علاقة بالزمن.** وإذ ينهض هذان النوعان من التملك في الزمن الروائي المتخيل إنما يوحي الاول ( التماثل بالماضي) **بوهمه** لأنه اللاتملك، ويوحي الثاني **بحقيقته** لأنه الرغبة والفعل ( انتاج الحاضر).

اللا غريب هو الوهمي ، والغريب هو الحقيقي. والوهمي والحقيقي ليسا كذلك إلا من حيث علاقتهما بالزمن الروائي ، بعالمه وبالفضاء فيه . وهما خارج هذا الفضاء الروائي عكس ما هما فيه . خارج هذا الفضاء. الوهمي ( اللاتملّك) هو الحقيقي والحقيقي ( التملّك) هو الوهمي. هكذا يتميز السرد الروائي في « **موسم الهجرة الى الشمال» بقدرته على إنتاج دلالاته او على خلق عالم داخلي مختلف بما يقول، وهو في اختلافه يضيء عالم الخارج ـ عالم الواقع الاجتماعي ـ ويبقى مضاء به .**

**٢ ـ زمن الوقائع هو زمن اهتزاز التملك وزمن الصراع**

في نهاية المقطع الاول يترك السرد زمن القص ، زمن الحاضر الروائي وينفتح على زمن آخر هو هنا زمن الوقائع ، زمن الماضي ، ولكن هذا الماضي ليس أي ماضٍ، بل هو ماضي هجرة مصطفى، ماضي تحصيله الثقافي . الماضي الذي يفسر غربته .

في المقطع الاول ينفتح زمن القص أيضاً على ماضٍ آخر هو ماضي الراوي الذي يفسر عدم غربته . هذا الماضي هو طفولة الراوي، وليس سفره . هو ما قبل سفره . ينفتح زمن القص على ماضي الراوي تذكراً ، إطلالاً لا يشكل كسراً في زمن القص ، ذلك ان هذا التذكر يندرج في زمن القص وكأن زمن القص استمرار لهذا التذكر يسقط منه السفر. بينما ينفتح زمن القص على ماضي مصطفى سعيد **لا تذكراً بل انتقالاً**. ينكسر السرد، لا يعود قصاً حاضراً بل يصير حكاية عن ماضٍ ، عن

وقائـع وأحـداث ، عن سـيرة شخصية. في هذه ال ( عن) ومعهـا تمايز شخصية مصطفى : مصطفى السيرة . الوقائـع . ومصطفـى الشـخصية الحـاضرة الناطقـة مباشرة. لغة الشخصية الاولى : النص المكتوب ولغة الشـخصية الثـانية : النص الكلام . مصطفى الثاني يبدأ بالحكاية عن مصطفى الاول، يحكي للراوي ويحكي الراوي لنا . مع هذا الانتقال تبدو الرواية كأنها رواية عن هجرة مصطفى فتتقدم « « الهجرة » إلى عنوانها .

**التملّك. انقلاب المعادلة واعادتها**

غربة مصطفى سعيد هي المفارقة، هي المشكلة وهي السرّ. يصر الراوي على معرفة هذا السر . يطرح السؤال حوله ومع طرح السؤال تبدأ طريق المعرفة التي هي طريق الدخول الى عالم مصطفى، إلى زمنه الذي ينكشف فيه السر. السر قائم في الوقائعي وليس في إحـاسيس مصطفـى ولا في نفسيتـه . الوقائعـي حكاية يبدأهـا مصطفى او تبدأ من تاريخ ولادته .

يُبرز مصطفى سعيد وثيقة ميلاده في نهاية المقطع الأول أي في نقطة الانتقال من زمن القص إلى زمن الوقائع . ثم يبدأ مصطفى هذا الزمن ، زمن الوقائع ، قائلاً : « إنها قصة طويلة » . القصة الطويلة هي ما حدث لمصطفى ، هي ما وقع له وهي بذلك تكتسب طابع الحقيقي .

عام ١٨٩٨ هو عام ولادة مصطفى، تخبر به وثيقة الميلاد وليس كلام مصطفى الشفوي . وهو أيضاً عام ولادة الكسر في زمن السودان وفي تاريخها . جاء في اوراق مصطفى سعيد ( أي في مدوناته التي أوصى بها للراوي بعد وفاته )، التـي قرأهـا الراوي وحكى لنا عنها ، أنه « حين جيء لكتشنر بمحمود ود أحمد وهـو يرسف في الاغلال بعد ان هزمه في موقعه أتبرا ، قال له : « لماذا جئت بلدي تخرب وتنهب ؟» الدخيل هو الذي قال ذلك لصاحب الارض ، وصاحب الارض طأطأ رأسه ولـم يقل شيئاً» ( ص ٩٧).

من هو كتشنر ؟ إنه قائد القوات الانكليزية التي اجتاحت السودان يوم ميلاد مصطفى . ميلاد مصطفى هو رمز ولادة الكسر في تاريخ البلد . ومصطفى هو رمز زمن السودان بعد هذا الكسر ، الكسر في زمن السودان عبرّ عنه الطيب صالح في روايته ككسر في زمن الانتماء الى الوطن . إنه زمن انقلاب معادلة الانتماء بين الغريب وابن الوطن . بين المستعمر والمستعمَر . بين الغرب المستعمر وبين الشرق المستعمَر . وهو انقلاب علاقة التملك بينهما . الغريب هو الآن السوداني . هو الداخل . الغربي الخارج هو الآن صاحب الأرض او مالكها .

لقد انقلبت المعادلة ومصطفى سعيد في الرواية ، بل في الزمن الوقائعي فيها ، يعيش عملية إعادتها . ولكن مصطفى لا يعيد هذه المعادلة بتغييب التاريخي منها . فهو لا يمكنه ان يفعل ذلك ، لا يمكنه ان يفعل كما فعل الراوي فيستمر مثله بزمن ماضيه ، يكرره ويماثل الحاضر به . لا يمكنه ن يلغي فعله الثقافي ولا يمكنه الا ان يكون زمنه . كيف يمكن لمصطفى ان يلغي حضور الغرب الذي هو حضور تاريخي . كيف يمكنه ان يلغي هجرته التي هي تغيرّ زمنه الداخلي ، تغيرّ زمن رؤياه ونظرته وعلاقته بالوطن ، والتي هي أيضاً زمن تملك آخر له ؟

عملية إعادة المعادلة لم تكن عملية سهلة ، لا بسبب هذا التاريخي فقط . بل لأن انقلاب المعادلة كان فعلاً ملتبساً أيضاً. فعلاً يتقدم الى الواجهة على غير حقيقته . كان يتقدم لوعي الناس فعلاً ثقافياً يخفي السياسي فيه . كان يتقدم كفعل تحضيري. إن «بروفسور ماكسول فستركين ، وهو من المؤسسين لحركة التسلّح الخلقي في أكسفورد وماسوني وعضو في اللجنة العليا لمؤتمر الجمعيات التبشيرية البروتستنتية في أفريقيا». كان يقول لمصطفى سعيد أيام تتلمذه عليه في أكسفورد: «أنت يا مستر سعيد خير مثال على أن مهمتنا الحضارية في أفريقيا عديمة الجدوى» (ص ٩٦) . الغرب جاء بمهمة حضارية لا استعمارية . هذه هي الواجهة ،لذلك فإن إعادة المعادلة في هذه الوضعية التاريخية كان يعني كشف حقيقة هذه المهمة ، حقيقة الفعل الثقافي وفضح الالتباس فيه . وهذا يعني بالنسبة لمصطفى سعيد القدرة على

الخروج من هذه الثقافة وهو يتكوّن فيها ، أو بلورة وعي له فيها يتجاوزها، يتملكها ويتحرر منها . يقول مصطفى: « لقد أنشأوا المدارس ليعلمونا كيف نقول نعم بلغتهم» ( ص ٩٨). وهو يريد أن يتعلم في هذه المدارس ( كواقع) كيف يقول لا بلغته . على حد هذه المغايرة في تملك الثقافة ينهض الصراع في الثقافة. الثقافة في رواية الطيب صالح تبدو فعلاً مساعداً مزدوج الوظيفة :

- الثقافة سبب الهجرة والغربة .
- الثقافة سبيل التحرر من هذه الهجرة والغربة اي سبيل العودة للوطن ، لتملكه المختلف، أي لتملكه في حاضر تاريخي، إن تملك الراوي للوطن هو تملك واهم لأنه في حقيقته ليس إلا استمراراً متكرراً بالماضي، إنه إلغاء للوطن في التاريخ .

## التملك صراع على مستوى الثقافة يكشف السياسي

من هنا يبدو فعل مصطفى فعلاً معقداً، متناقضاً . فهو في محاولته تملّك وطنه لا يعاني مسألة إعادة المعادلة المقلوبة وحسب، بل أيضاً مسألة مفهوم آخر لهذا التملك ( يمثّله الراوي) ، مفهوم يستند الى نوع آخر من الثقافة، أقل ما يقال عنه، وحسب رأي مصطفى سعيد في الرواية، أنه ثقافة غير علمية . وهو في تملكه لثقافة تساعده على تملك وطنه يعاني مسألة مجابهة هذه الثقافة . ذلك أن للثقافة اوجهها وميادينها . حين جاء الغرب المتحضرّ بثقافته جاء بأوجه منها وميادين تعلم ، وكما يقول مصطفى : « كيف نقول نعم». ولكن الثقافة حين تنفتح على أبواب منها لا يمكنها ان تنغلق على أخرى، وهي حين تقدّم المعرفة لا تستطيع أن تلغي المواقع الاجتماعية التي منها نمتلك هذه المعرفة . من هذه المواقع ينهض الصراعي في الثقافة ويتشكل السياسي فيها. « نفس الطاقة العاطفية المتطرفة تتجه إلى أقصى اليمين او أقصى اليسار، لو أنه فقط تفرغ للعلم لوجد أصدقاء حقيقيين من جميع الأجناس» (ص ١٦٢) .هذا ما يقوله رجل انكليزي عن مصطفى او عن توجهه الثقافي .

« الطاقة العاطفية» ، في نظرنا، هي قوة الاحاسيس التي ترتبط بما يرى الانسان

ويعيش ويطمح ، وهي ما يشده أو يدفعه لاعادة إنتاج عيشه بما يتلاءم وحاجاته المحددة بموقعه في محيطه الاجتماعي ، اي بما يخلق توازنه وقدرته على التجاوز. والطاقة هي ما يكوِّن تحفزه ودينامية نموّ وعيه . مصطفى مشحون بهذه الطاقة ومشدود برغبة تملك الوطن . وطنه . وهو متجه في تحصيله الثقافي ـ العلمي اتجاه ما يخوله هذا التملّك . لعلّه اكتشف في هذه الثقافة اتجاهاً يمينياً فذهب ضده ، ولعلّ الرجل الانكليزي يهاجم الاتجاهين كي يهاجم واحداً .

من هذا المنطلق يرى الرجل الانكليزي ان « علم الاقتصاد» هو عبارة عن جمع الأرقام وتنظيم الجداول. اي مجرد إحصائيات لا حق لها بالتأويل او بالترجمة السياسية للأرقام ، أو ربما حق لعلم الاقتصاد مثل هذه الترجمة السياسية ، فقط ، حين تتم وفقاً للمنظور الاستعماري او وفقاً لما يُنجح « المهمة الحضارية» ويرسخ علاقة التبعية للغرب. خارج هذا المنظور يجب ان يبقى « علم الاقتصاد» علماً آلياً ، محنطاً ، بارداً . علماً لا يصل به البحث الى حرارة الدلالة ونار المعرفة الكاشفة لفعل الاستغلال .

غير ان مصطفى سعيد لم يكن يفهم علم الاقتصاد كذلك ، وهذا ما دعا الرجل الانكليزي الى نقده بالقول: « إنني قرأت بعض ما كتب عما أسماه اقتصاد الاستعمار» ( ص ٦١). اقتصاد الاستعمار. هنا بيت القصيد وموضع الخلاف . اقتصاد الاستعمار ـ والتسمية طبعاً لمصطفى ـ ليس هو الاقتصاد. الاقتصاد يجب ان يكون ـ حسب الرجل الانكليزي طبعاً ـ شيئاً آخر وإلا ما كان علماً . الاقتصاد علم حين لا يكون اقتصاد الاستعمار، أو حين يغيب منه المفهوم الاستعماري . من هذا المنطق الذي يكشف موقعاً إيديولوجياً في العلاقة الثقافية ، يقوّم الرجل الانكليزي اعمال مصطفى وفكره ، فيقول: « إن الصفة الغالبة على كتاباته أن إحصائياته لم يكن يوثق بها» ( ص ٦١). أما الاحصائيات التي يوثق بها فهي : في نظر هذا الرجل، الأرقام التي يكتفي الاقتصادي فيها بتحديد « العلاقة بين حقيقة وأخرى، بين رقم وآخر.أما ان تجعل الارقام تقول شيئاً دون آخر، فذلك شأن الحكام ورجال

السياسة». ثم يتابع الرجل الانكليزي حواره مع الراوي حتى يصل إلى الاستنتاج التالي : « الدنيا ليست في حاجة الى مزيد من رجال السياسة. لا ، مصطفى سعيد هذا لم يكن اقتصادياً يوثق به» ( ص ٦١/ ٦٢).

إن جعل الأرقام تتكلم وتقول دلالتها هو امر ليس من شأن الاقتصادي بل من شأن رجل السياسة . ورجل السياسة المعني هو الحاكم. أما الاقتصادي فعليه ان يتبع السياسي. الاقتصادي يجب ، وحسب هذا المنطق ، ان يكون في خدمة السياسة الحاكمة . اما حين يكشف الاقتصاد السياسي الحاكم من موقع سياسي آخر فإنه لا يعود علماً. هكذا يجب فصل العلم عن السياسة حين لا يكون العلم موظفاً لخدمة السلطة الحاكمة . لا حرصاً على العلم بل حتى لا ينهض العلم بسياسة النقيض الذي ترى أنه هو العلمي .

هذا هو الموقف الايديولوجي الذي نقرأ في الرواية والحاضر في الثقافة فيها ، والذي به يجب أن يحصل مصطفى ثقافته، ولو فعل ذلك لكان « قطعاً سيعود وينفع بعلمه هذا البلد الذي تتحكم فيه الخرافات» ، كما يقول الرجل الانكليزي ( ص ٦٢).

بهذا المفهوم للعلم حاول المستعمر إخفاء السياسي في الثقافة . العلم «المحايد» الذي لا تؤوله سياسة ، إلا سياسة الاستعمار ، هو المحضرٌ او الحضاري الذي يجب ان نراه في الثقافة. « المحايد» وهماً ، والذي هو السياسي الاستعماري حقيقة ، هو ما يحضرنا، وهو المقبول في العلاقة الثقافية . خارج هذا « المحايد» الذي هو « العلم» والذي هو التحضير لنا ، لا يعود العلم علماً ولا تعود الثقافة ثقافة في المنطق الاستعماري كما لا يعود التقدم مصيرنا نحن أبناء الشعوب العربية .

وبهذا المفهوم للثقافة أخفى الغرب العلاقة الاستعمارية . أخفاها في الحضاري الذي تقدم الى الواجهة . أخفى السياسي الذي هو، كصراعي ، في التاريخ حركته ، مكان السياسي أقام ما هو ، وهماً ، حيادي، فاتر، غير متوهج بالمعرفة ، أقام السياسي الآخر ، المقبول ـ الاحصائي ـ الأرقام البكماء ، وسماه

العلم، وجعله طريقاً للحضارة، طريقاً للشرق ينهض به من انحطاطه ليصل الى مستوى الغرب في تفوقه. التفوق الحضاري إذاً هو علة القدوم الغربي الى الشرق وهو سبب دخوله بلاد السودان . التفوق الحضاري هو ما يمنح الغرب شرعية تملك هذا البلد وأناسه، وهو ما يجعل تملك هؤلاء الناس لوطنهم لا شرعياً .

معتمداً هذه الايديولوجية للعلم والثقافة حاول الاستعمار استبدال العلاقة الاستعمارية بالعلاقة التحضيرية ، وحاول تغييب السياسي في الحضاري : الحضاري في هذه الايديولوجية لا ينهض إلا في استقلاله عن السياسي. والحضاري لا علاقة له بالسياسي .

عن هذه الايديولوجية تكشف رواية « موسم الهجرة إلى الشمال». إلا ان هذه الايديولوجية، التي تكشف عنها الرواية، ليست واضحة في الوعي الجماعي في السودان ولا في وعي المثقفين فيه. ان هذا الوضوح تعبّر عنه قصة مصطفى سعيد التي يرويها هذا الأخير للراوي والتي ما زالت سراً عند أهل القرية . تعبر عنه اوراق مصطفى التي يقرأها الراوي والتي ما زالت محفوظة في هذه الغرفة السرية . وهي تعبر عن هذه الايديولوجية لا بشكل مباشر بل بحضور الصراع فيها وعند مصطفى على المستوى الثقافي نفسه .

وهكذا وحين يبدأ الراوي ، صاحب الثقافة الشعرية التافهة ، أي صاحب الوعي المتخلف ، حتى كمثقف ، بالتعرف على هذه الحقيقة ، حقيقة صراع مصطفى الذي يكشف هذه الايديولوجية، وحين يقيم الحوار مع هذه الأوراق ، أو مع ما فيها من قصة ، تنتقل الرواية من زمن إلى زمن . من زمن القص ( ص ٢٢) إلى زمن الوقائع ، إلى زمن وعي ما زال حبيس زمنه ـ اي إلى وعي لا يقوم في الزمن الحاضر الذي يهيمن فيه وعي يستمر بزمن ماض ويجعل منه حاضره . بهذا تتحدد غربة مصطفى كغربة لهذا الوعي ولهذا الزمن .

ما الذي يجعلنا نرى لمصطفى مثل هذا الوعي ؟

صوته الذي يسمعه الراوي يحكي عن وقائع حقيقة فيقول : « البواخر مخرت

عرض النيل أول مرة تحمل المدافع لا الخبز ، وسكك الحديد أنشئت أصلاً لنقل الجنود . وقد انشأوا المدارس ليعلمونا كيف نقول نعم بلغتهم. إنهم جلبوا إلينا جرثومة العنف الأوروبي الذي لم يشهد العالم مثيله من قبل» ( ص ٩٨).

صوت مصطفى في قوله هذا يلازم بين الثقافة والعنف، بين الوجه التحضيري وأساسه التملكي للوطن . التملك بقوة السلاح وبقوة الثقافة لجعل هذا التملك مقبولاً فيختفي العنف فيه .

ولعل مقارنة بسيطة بين قول مصطفى هذا وبين ما يقوله الراوي في نظرتهما للغرب توضح ما ذهبنا إليه : « وكونهم جاءوا إلى ديارنا ، لا أدري لماذا ، هل يعني ذلك أننا نسمم حاضرنا ومستقبلنا . . . » ( ص ٥٣) كلام الراوي هذا يوحي بالقبول بالأمر الواقع ، وبالاستلام للمهيمن . إنه جهل باسباب مجيء الغرب، جهل لا يطرح السؤال، وكأن مسألة البحث عن الأسباب مسألة غير مهمة . إن تعبير « لا ادري لماذا»، الذي يعترض سياق الكلام، يشير الى ذلك. وهو يفيد : أن مجيء الغرب يجب أن لا يعيق استمرار الحياة حلوة بزمانها المتكرر ، بهذا الماضي الذي يملأ فضاء الراوي النفسي والفكري رغم سفره وتحصيله الثقافي.

يقول الراوي ما يقول قبل أن تخُلخل معاشرته لوعي مصطفى وعيه هو ، وقبل ان يصير مصطفى، وحسب قوله - أي قول الراوي نفسه - جزءاً من عالمه ، فكرة في ذهنه ، « طيفاً لا يريد ان يمضي في حال سبيله» ( ص ٤٥)، وقبل ان يرتاب الراوي في مسألة البساطة التي يؤمن بها ويعتمدها نظرة للعالم . البساطة التي « من الجائز» ألا تكون « هي كل شيء» ( ص ٥٤).

**مصطفى سعيد يكشف السياسي من منطلق المعادلة المقلوبة :**

مصطفى سعيد إذاً وعي تنكشف له مستويات العلاقة التي يقيمها الغرب مع الشرق . يرى إلى الحضاري وإلى الثقافي العلمي والثقافي السياسي، الثقافي الذي يقبله الغرب والثقافي الذي يرفض ، وبين الرفض والقبول **ينهض السياسي الذي**

**يرى إليه مصطفى ، يتجلى هنا كالقدرة على تملك الوطن** . تملك الوطن الذي هو فعل لا يمكنه ان يتحقق إلا بتغير زمن الوطن وزمن التملك ، وإلا بقيت **قدرة التملك** غربة .

ولكن هل يكفي ان تنكشف هذه المستويات للوعي حتى يصير الوعي قادراً على التحرر من أسر العلاقة بالاستعمار ومن منطقه او من إيديولوجيته؟ هل يكفي ان نعي ان الغرب يستعمرنا كي نتحرر من إيديولوجيته ؟ كيف يمكن للمستعمر ان يمتلك وطنه حتى حين يعرف انه مستعمر. وكيف يمكن ان تكون الثقافة عنصراً مساعداً على تحقيق هذا التملك في الوقت الذي تبدو فيه عنصراً معيقاً ؟ .

لقد كان مصطفى سعيد يقرأ « اقتصاد الاستعمار» و « الاستعمار والاحتكار» أي كان يذهب في اتجاه ثقافي يرفضه الغرب ، ومع هذا بقي عاجزاً عن تملك وطنه ، وبقي ، بالرغم من موقف الغرب الرافض لهذا الاتجاه الثقافي ، يتمتع بالترحيب الغربي : إنه قاتل ومع هذا فهو مشفوع له لا يحاكم كمجرم ( سنعود لذلك في ما يلي) .

مصطفى سعيد كما يبدو في هذه الأسئلة التي نطرح والتي تطرحها الرواية ، **شخصية تاريخية مأزقية** . مأزقيته تتحدد في كونه مثقفاً يدرك ان الغرب لا يحمل فقط الحضارة الينا بل هو أيضاً مستعمر. لكنه في ما هو يدرك ذلك يكشف العلاقة الاستعمارية من منطلقات الفكر الاستعماري نفسه ليمثل ، بذلك ، مرحلة تاريخية طويلة بدأت مع دخول الغرب وما زالت ، عند الكثيرين ، مستمرة حتى أيامنا هذه : لقد رحبت بلادنا بالغرب عند بدايات دخوله ، رحبت به كمحرر ، كحامل حضارة وثقافة ، كمساعد. ولما تكشف الوجه الاستعماري لها ، رفضته ووقفت ضده ، ومع هذا لم تتحرر ولم تمتلك اوطانها .

تنهض العلاقة الاستعمارية من منطلقات الفكر الاستعماري على أساس من ثنائية المواقع والقوى . ثنائية لها مصطلحاتها او مفاهيمها التي تشكل مرتكزاً لهذا

الفكر. فعندنا، في صفنا، في النحن ، في ال (نـا) المتكلـم: الشرق . التخلف. العجز . وفي ال ( عندهم) في الغائب المعني بالحوار : الغرب. الحضارة . القوة . النحن هي الأدنى او الدون . وال هم هي الأعلى، الفوق . في العلاقة هذه بُعد نفسي، مناخ تتكوّن فيه عقدة نقص يعانـي منهـا بشـكل خاص المثقف او معظـم المثقفين، أي معظم من أتيح له الاطلاع والنظر، بشكل او بآخر، في هذه العلاقة .

عقدة النقص هي علاقة بين طرفين يتبادلان رموزِ القوة والضعف المتعددة . هكذا ، وإذا كانت الحضارة هي رمز قوة لفاعليه بشرية تعبّر عن استمرار الحياة ، فإن الجنس هو ، بدوره، رمز قوة لفـاعلية بشرية تعبّـر عن استمـرار هذه الحياة. الحضارة عمران الكون بالمادي. والجنس عمرانه البشري وكلاهما شهوة الكينونة .

من منطلقات الغرب، من قاعدة العلاقة بين قوي وضعيف ، دخل مصطفى في لعبة تعادل القوى واستطاع بما هو الأقوى في صفه ، بالجنس، رمز الذكورة والقوة في الشرق، أن يقيم معادلته .

| المستوى / المكان | الشرق | الغرب |
| --- | --- | --- |
| الحضارة | ضعف | قوة |
| الجنس | قوة | ضعف |

في هذه المعادلة سقطت الهوية الأساسية للسياسي. سقـط ما يحـدد علاقـة الغرب» بأوطاننا كعلاقة استعمارية . اي ما يجعلنا نرتبط بالغرب بعلاقة تبعية له . بعلاقة لا تجد حلها في سلوك انتقامي منطلقه ردة الفعل. لم تعد العلاقـة علاقـة مستعمر بمستعمَر بل علاقة غرب بشرق. متقدم بمتخلف . مكانان وحضارتان .

سقوط الأساسي عبرّ عنه في الرواية عجز مصطفى عن الوصول ـ خلال زمنه الوقائعي ـ الى امتلاك الوطن وبقاء هذا الامتلاك محاولة ومعاناة، كما عبر عنه بقاء

امتلاك مصطفى ـ خلال زمن العودة الى الوطن ـ أسير الغربـة . **العجـز والغربـة** مؤشران هامان في رواية الطيب صالح على عدم سلامة المعادلة . مؤشران يفضحان ، طيلة المسار الروائي ، هذه المعادلة وينهضان شاهدين قويين على الرغبـة في تملك الوطن . الرغبة دينامية النمو بالفعل الروائي وبتملك الوطن . تملك الوطن، هو المحور الرئيس الذي نقرأ فيه هذا الفعل وأفعالاً أخرى تصب فيه .

**الصراع على مستوى الثقافة محور ثانوي يريد التملّك :**

إن صياغة المعادلة بين القوي والضعيف، بين الحضـاري والجنسي، تشكل ، على عدم سلامتها ، محوراً ثانوياً ، ذلك ان المعادلة هذه تستهدف التملك وهي في الرواية موظفة في هذا الاتجاه. هذا المحور لا ينكشف ثانوياً إلا حين ننظر في عمق الرواية ، في هيكل البنية المتخيلة ، في الحاضر فيها ، في هذا الذي يقوله النص كلغة . في العلاقة بين النص ككتابة لها زمنها وبين العالم المتخيّل الذي تقوله الكتابة والذي له زمنه ايضاً .

لقد استطاع الطيب صالح ان يجعل روايته تنبني بهذين المحورين فتنتج دلالة بهما ، وذلك عن طريق تخصيص كل منهما بزمن يتقاطع بتقاطعهما ويبقى محتفظاً بتميزه. . فنحن نلاحظ أن الصراع مع الغرب أو ضده لاقامة المعادلة بين الحضاري والجنسي محصور في الرواية في الزمن الوقائعي فيها. مصطفى سعيد يعاني ما يعانيه ويمارس ما يمارسه من انتقام على مستوى الجنس ايام إقامته في أوروبا ، أيام تحصيله الثقافي. صحيح ان مصطفى يدوّن هذه المعاناة مما يعطيها صفة الاستمرار في الحاضر والمستقبل، وصحيح ان التدوين لمعاناة ذاتية يشفّ عما هو أكثر من ذاتي ، أي عن حوادث موضوعية تاريخية مما يعطيها أيضاً صفة الاستمرار والتجاوز للفردي . ولكن يجب ان لا ننسى ان مصطفى سعيد خارج حيّز هذا الزمن الوقائعي وبعده هو آخر. هو مصطفى الذي يتعامل مع الآخرين كممتلك لوطنه ، وهو الذي يمارس سلوكاً مختلفاً، على اكثر من صعيد، عن سلوكه في هذا الزمن الوقائعي، مصطفى خارج الزمن الوقائعي هو مصطفى آخر يعيش في زمن القص الحاضر وهو في هذا الزمن ،

ليس الرجل الذي يحصّل الثقافة بل الذي يعمل، وهو بذلك يقترب من شخصية محجوب، نموذج الرجل العملي في الرواية. يقترب من محجوب ولكن يبقى « أكثر عمقاً وأبعد نظرة» منه كما يقول الراوي ( ص ١٧ ) [١]. ومصطفى هذا يمارس حياته وفعله على أرض هي السودان . وطنه .. حيث يشرف على تنظيم العمل النقابي ويساهم في تدعيم مشاريع التنمية كالري. وهو في هذا الزمن وعلى هذه الأرض يختار زوجة من مستوى اجتماعي عادي ويحرص على أن تكون زوجته امرأة مستقلة الشخصية .

يجذّر مصطفى سعيد الآخر تملكه لوطنه فعلاً مادياً مثمراً، ينطلق ، من وطنه ليملك وطنه . يقف موقفاً عدائياً من الرحيل. يقول عانياً ولديه : « إذانشأا مشبعين بهواء هذا البلد وروائحه وألوانه وتاريخه ووجوه أهله وذكريات فيضاناته وحصاداته وزراعاته فإن حياتي ستحتل مكانها الصحيح كشيء له معنى إلى جانب معاني كثيرة أخرى أعمق مدلولاً» ( ص ٧٠ ).

مصطفى، خارج الزمن الوقائعي ، خارج ماضيه وماضي بلده الواقع في حيّز هذا الزمن الوقائعي بصفته الموضوعية والذاتية ، هو آخر يمارس العيش فعلاً ويحاول أن يحقق شهوته في تملك وطنه في زمن حاضر هو زمن القص الروائي وهو الزمن الذي منه يبدأ الراوي وعنه يروي . ومصطفى في ممارسته هذه ليس المثقف بل الانسان العادي والغريب في الوقت نفسه. ليس مصطفى في زمنه هذا الأستاذ الجامعي ولا مؤلف الكتب الفلسفية الاقتصادية، لا حضور لهوية المثقف في حياته مع أهل القرية ولا مع زوجته. يصر مصطفى على إخفاء هويته هذه ويحاول إلغاءها من فعله اليومي . ينكرها وهو حين يقول شعراً بالانكليزية يقوله في حالة سكر يندم عليها . مصطفى هنا فعل إرادة لفعل حياة وتملك .

---

(١) تميز مصطفى يستند إلى هذه الثقافة التي حصلها في الغرب وإلى كل ما عرفه في زمنه الوقائعي من معاناة . ومصطفى المتميز يجعل الراوي يرى أن محجوب متهور . وهذا ما يحمل القارىء المعجب بنموذج محجوب العملي القوي ، الواثق . . . أن لا يرى فيه الشخصية المثال في الرواية . فهو رغم كل ما يتصف به يحتاج إلى مصطفى .

وهو خارج هذا الزمن الوقائعي وبعده يمارس تملكه لوطنه لا في إطار المعادلة المذكورة بين الحضارة والجنس . القوة التي تصارع القوة . او بين ما يكشف ضعفاً في طرف ( الجنس في الغرب) يخفي ضعفاً في الطرف الآخر ( الحضارة في الشرق) ، بل في إطار علاقة عادية ومباشرة مع الناس والأرض والحياة في بلده . فهو يعيش مع امرأة سودانية واحدة هي زوجته وأم أولاده . وهو مرتبط بها ، لا بعلاقة شرعية وحسب بل أيضاً بعلاقة محبة واحترام متحررة من ظواهر الشهوة والعنف الجنسي والانتقام والقتل ، أي مما كان قائماً في علاقته مع المرأة الغربية .

لامتلاك وطنه سلك مصطفى سعيد ، في زمن القص الروائي ، زمن الحاضر ، وفي عالمه المتخيل والمحتمل ، طريقاً مختلفاً عن هذا الطريق الذي سلكه في الزمن الوقائعي . الطريق المختلف هو **فعل تغيير** يبدأ من داخل الوطن ويمارس في نطاق تنظيم حزبي وطني هو « الحزب الوطني الاشتراكي الديمقراطي » . وفعل التغيير الاجتماعي هذا لا يتأسس على التجارة بل على الزراعة التي هي مصدر إنتاج مادي يحرر من علاقة التبعية للاستعمار ، ويدعم الاستقلال الاقتصادي الاجتماعي ، يقول مصطفى للراوي حين يسأله هذا الأخير إن كان حقاً من الخرطوم : « كنت في الخرطوم أعمل في التجارة . ثم لأسباب عديدة ، قررت ان اتحول للزراعة » ( ص ١٤ ) .

التنمية الزراعية التي تستهدف خلق وعي جديد عند المواطنين بتغيير الأسس المادية للحياة عن طريق تطوير علاقات الانتاج ورفع مستوى المعيشة ، والتنمية التي تمارس في إطار التنظيمات النقابية للفلاحين ، هي تنمية تحافظ على الجذور . والجد هو رمز هذه الجذور . يقول مصطفى مخاطباً الراوي : « جدك . . ذاك رجل . ذاك رجل . . . تسعون عاماً وقامته منتصبة ، ونظره حاد ، وكل سن في فمه . يقفز فوق الحمار خفيفاً ، ويمشي من بيته للمسجد في الفجر . هاه . ذاك رجل » ( ص ١٣ / ١٤ ) .

الجد هو الأصل السليم المعافى ، وهو في التاريخ هذا الذي كان قبل ان يدخل

الاستعمار بأمراضه ، وهو الذي به يرتبط مصطفى في واقع اجتماعي يتطور.

وحده الجد ، يعرف السرّ ، وحده الجد يعرف ان مصطفى « من نواحي الخرطوم» ( ص ١٠) بينما يقول الأب « ان مصطفى ليس من اهل البلد، لكنه غريب . . . » ( ص ٦).

وحين يقول مصطفى للراوي مودعاً : « جدك يعرف السر» نراه يمضي « مبتعداً بخطوات نشيطة متحفزة، رأسه يميل قليلاً الى اليسار » ( ص ١٥).

الارتباط بالجد هو الارتباط بمرحلة ما قبل الاستعمار و « موسم الهجرة». تفصل بين مرحلة السيطرة الاستعمارية كماضٍ وبين ماض أسبق عليها . مرحلة السيطرة الاستعمارية مرحلة هجينة ، ظاهرة مرضية ، عاشها مصطفى مريضاً تحكمه عقدة العجز وسلوك ردة الفعل. عاش مصطفى هذه المرحلة ودوّنها . أقام المسافة مع وعيه وأسس إمكانية استشراف مستقبلي . عاش مصطفى هذه المرحلة وتجاوزها، وحين عاد الى وطنه لم يذكر أمه ولا أباه، لم يتكلم عن الأب والأم ، بل أظهر احتراماً للجد ـ وليس لجدّه ـ لهذا الماضي الأسبق، وهو في احترامه للجد لا يتماثل بماضيه الأسبق ولا بماضيه الأقرب، كما يتماثل الراوي بهذا الماضي غير مميز بين فترتيه ، بل يبقى متميزاً. الراوي يبدو اكثر تماثلاً بفترة الأم والأب منه بالفترة الأسبق ( رمزها الجد). فترة الأم والأب فترة التكرار والتماثل في ظل السيطرة الاستعمارية التي اوهمت بالتحضير .

يعود مصطفى إلى بلده ونراه متجاوزاً ماضيه ولكن مرتبطاً به لا متماثلاً ولا مكرراً له . يعود إلى ماضيه أصلاً يمتلكه ، أصلاً يراه بوضوح ويشعر بقوة تدفعه باتجاه المستقبل. غير ان ارتباط مصطفى بوطنه كما نراه في بداية الرواية هو ارتباط له هوية سرية ، هوية ثقافية تكونت في الغرب وفي صراع مرضي معه . على أساس من هذه الهوية السرية يقوم الفارق بين مصطفى كمثقف وبين الراوي كمثقف أيضاً . الهوية السرية ماض ، مؤشر لتاريخ وقائعي ذاتي وموضوعي ، يودُعُه مصطفى جدران غرفته . وهو فيها مدوّنات باقية في القراءة وفي المستقبل. زمن التاريخ لا

يمكن الغاؤه . يهدم مصطفى حصار زمن الوقائعي هذا ، يبدأ الهدم بالحكاية عنه للراوي الذي يحكي لنا . يهدم مصطفى حصار هذا الزمن من وعي جديد . يبدأ الهدم ويمضي مصطفى في الموت ، تبقى الاوراق دعوة لمتابعة الهدم ، للقراءة، للحوار، للخلخلة وللنفاذ إلى زمن آت . موت مصطفى هو ولادة جديدة. هو ذهاب زمن وولادة زمن آخر. هو السيرورة المتمثلة في الراوي ـ كما سنرى ـ

يخوّلنا التحليل الذي حاولنا حتى الآن ان نبلور بعض الاستنتاجات الاولية التالية :

**أولاً** : إن الكاتب في « موسم الهجرة الى الشمال» يعبّر عن رؤية لامتلاك الوطن تحرره من الاستعمار. تشير هذه الرؤية الى فكر يتحدد بالمقولات التالية :

ـ الثقافة عامل هام في تكوّن وعي ينظر في مسألة امتلاك الوطن كتحرر له .

ـ الثقافة لا بد ان تترجم إلى فعل مادي منتج يغيرّ العلاقات المادية الاجتماعية ويحقق معنى التملك الفعلي للوطن .

ـ تملّك الوطن هو ولادة زمنه الحاضر.

ـ الأصالة ليست ارتباطاً بالماضي يكرره ويجعل الحاضر يتماثل به بل هي ارتباط يحقق الاختلاف والتميز أي يحقق التاريخية .

**ثانياً** : تمتلك « موسم الهجرة الى الشمال» خصائص البنية التالية :

ـ التماسك بين عناصر البنية .

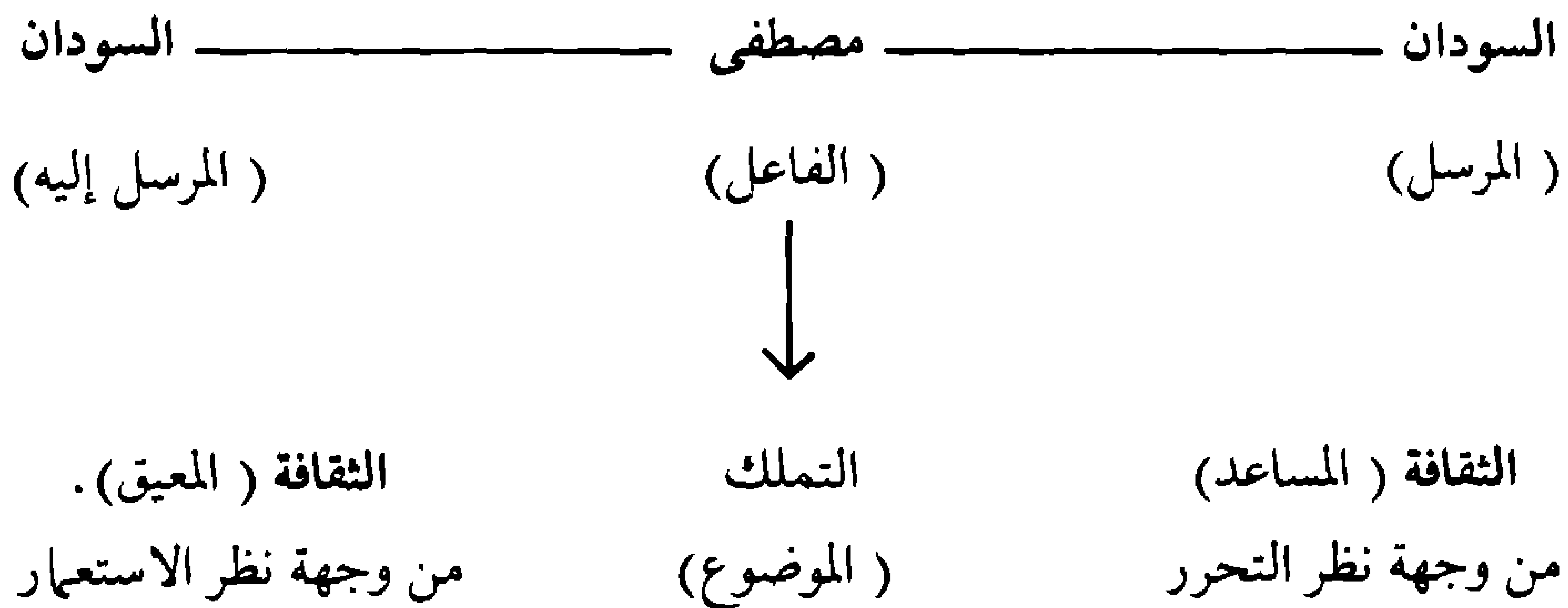
ـ بروز عنصر الزمن كعنصر هام مولّد لدلالة تملّك الوطن الرئيسة .

ـ تقارب بنية « موسم الهجرة إلى الشمال» من حيث نمو حركة زمن السرد فيها بنية الحكايات وخاصة «ألف ليلة وليلة» ويظهر ذلك في انفتاح الحكاية التي يرويها لنا الراوي على حكاية أخرى يرويها مصطفى أو يرويها الراوي عن رواية مصطفى . ولكن زمن السرد في رواية الطيب صالح يبقى متميزاً عن زمن « ألف ليلة وليلة» ، من حيث نزوعه للانطلاق ليولد بنية روايته الواحدة في النهاية .

هذه الاستنتاجات الاولية التي تقصَّدنا أن نوردها قبل نهاية البحث توخينا منها أن نكشف للقارىء هيكلية بنية الروايةالتي هي ، في نظرنا ، غير ما توهم به الرواية. هيكلية بنية الرواية تقوم في نظرنا، ووفقاً للرسم الذي سنعرض، على محور رئيس هو محور التملّك الذي ذكرنا ، والهيكلية التي توهم بها الرواية والتي قد يتبناها القارىء تقوم على المحور الثانوي الذي أشرنا اليه ( محور الصراع في الثقافة بين الجنس والحضارة) وتجعل منه محوراً رئيساً ، مسقطة بذلك محور التلمك الرئيس. ونحن إذ نعرض لهذه الهيكلية للبنية نحاول أيضاً مناقشة احتمال صحة الهيكلية التي توهم بها الرواية، المناقشة هذه هي في الوقت نفسه استمرار في البحث لاضاءة نقطة أخيرة فيه هي ولادة « اليقظة». ذلك أن رؤيتنا لولادة اليقظة مرتبطة برؤيتنا لهذه الهيكلية .

**هيكلية البنية وولادة اليقظة :**

تنهض بنية رواية « موسم الهجرة إلى الشمال»، في نظرنا ، واستناداً إلى ما حاولناه في هذه الدراسة على الهيكلية التالية :

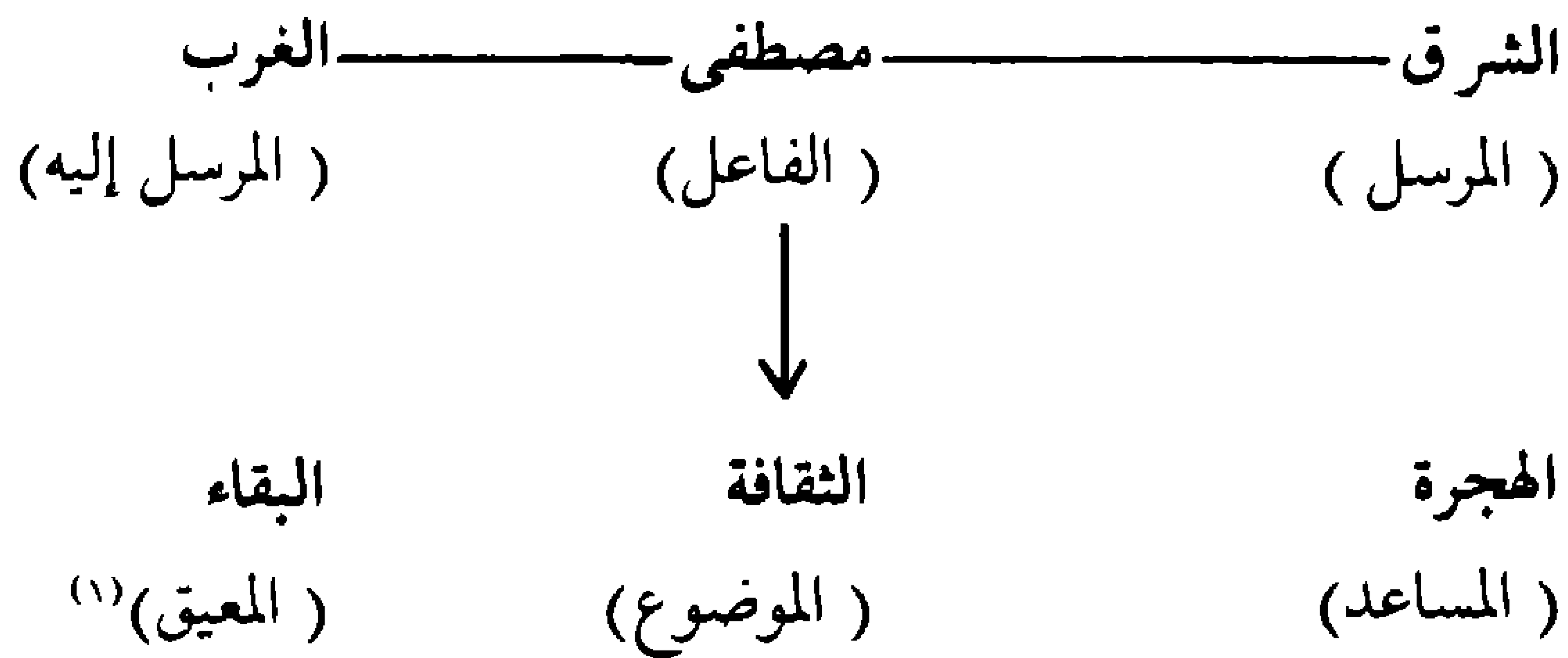



في هذه الهيكلية يتحدد الفعل الروائي كفعل لتملّك الوطن ينطلق من السودان ويستهدفه ، يذهب عنه ويحمل شوق العودة إليه . السودان هو العمق في الزمن، في تاريخيته . به يقرأ التاريخ فينكشف في حركته . والثقافة حضور في هذا

التاريخ، حضور في البنية، تملك آخر يتحدد بتملك الوطن الذي هو الأساس.

إن سلوك مصطفى في المقطع الاول من الرواية وإخفاء حقيقته كمثقف تفسره هذه الهيكلية . وأذ تلتقي دلالات الرواية ، في نطاق هذه الهيكلية ، على مسألة التملك ، إنما تولد نسقاً يميز الرواية كعمل أدبي قادر على قراءة الواقع الاجتماعي في تاريخيته قراءة تخلق عالمه المتخيَّل وتخصصه .

غير أن كون الثقافة عاملاً مساعداً ومعيقاً في الوقت نفسه ، كما أن قيام الصراع على مستوى هذا العامل، يوهم القارىء بأن الفعل الروائي ينهض في هذا المستوى وأن المحور الرئيس في الرواية هو هذا الصراع . وهذا ما يدفع الى قراءة للرواية تضمر الهيكلية التالية :




في هذه الهيكلية يتحدد الفعل الروائي كفعل الوصول بالشرق إلى مستوى الغرب. نهوض المتخلف الى مستوى الحضاري . الثقافة هي الموضوع ، هي المسألة المطروحة ، وفي هذه تغيب مسألة تملك الوطن .

في هذه الهيكلية او في قراءة الرواية قراءة تفترض مثل هذه الهيكلية تفقد «موسم الهجرة الى الشمال» أساسياً فيها . تفقد هذا الطابع الصراعي الذي ينهض على

(١) يقرأ الناقد الأستاذ جورج طرابيشي رواية « موسم الهجرة إلى الشمال » قراءة نرى أنها تضمر مثل هذه الهيكلية . أنظر كتابه : « شرق وغرب رجولة وأنوثة » . دار الطليعة . بيروت .

محور تملك الوطن . بل تفقد الكثير من دلالاتها المولّدة في مستوياتها الزمنية . ذلك أن الزمن نفسه في مثل هذه الهيكلية يبدو زمناً واحداً خطياً هو فقط زمن الهجرة وتحصيل الثقافة . زمن الرحيل الى الغرب. في هذا الزمن الواحد يغيب زمن القص من حيث هو دلالة على تملك الوطن عند مصطفى. يتسطح معنى غربة مصطفى ويسقط عمقه الذي هو التملك واللا غربة. كما يغيب زمن القص من حيث هو أيضاً زمن تملّك الراوي في هويته الماضوية او يتسطح معنى هذا التملك ويسقط عمقه الذي هو اللا تملك والغربة. يغيب الزمن الوقائعي، في مثل هذه الهيكلية- من حيث هو دلالة على فترة تاريخية تخص السودان وتخص مثقف نموذجه مصطفى ،ومن حيث هو أيضاً دلالة على تكون وعي يطرح مشكلة تملك الوطن . تفقد الهجرة عمق دلالتها على هذا المستوى . وهذا كله يعني إلغاء المستويات الزمنية للسرد وإغفال ما حققته رواية الطيب صالح من تقدم في التقنية الروائية العربية على مستوى السرد وحركة الزمن في الفضاء الروائي الذي هو فضاء عالمها المتخيَّل.

إن النظر إلى الفعل الروائي كفعل ينمو للوصول بالشرق المتخلف إلى مستوى الغرب المتحضرّ يجعل من الصراع على مستوى الثقافة صراعاً لا هدف له ، أو يجعل منه فقط صراع مثقف محكوم بعقدة الدونية التي لا يتحرر منها إلا بواحدة من اثنين .

- الوقوف في الجانب الغربي أو التمثل بالثقافة الغربية .
- الوصول بالوطن الى الحضارة الغربية اي التماثل به أيضاً .

والواقع أن مصطفى لا يبدو فقط كذلك . مصطفى بعد عودته لا يعاني ، كما يبدو في الرواية، من عقدة الدونية في وطنه الذي لم يصل بعد الى مستوى الحضارة، وهو غير متماثل بثقافة الغرب، بل هو، وكما ذكرنا سابقاً، مرتبط بالجد ومنطلق من واقع بلده المادي لممارسة تغيير علاقات اجتماعية فيه على اكثر من صعيد.

غير أننا إذا كنا نرفض ان تكون الهيكلية الثانية هي هيكلية بنية الرواية فهذا لا يعني أننا لا نرى الى الصراع فيها على المستوى الثقافي. إن مثل هذا الصراع قائم، ولكن ثمة فارق بين أن نرى في هذا الصراع محوراً رئيساً يغيِّب محورها الرئيس، وبين

ان نرى في هذا الصراع محوراً ثانوياً يكشفه محور الصراع الرئيس ويحدد دلالته الوظيفية .

نعود الى الرواية لنتثبّت من صحة الهيكلية الاولى لبنيتها ولنشهد ولادة اليقظة في حناياها . ننظر الى مصطفى في معاناته النفسية ، في صراعه الناهض على المستوى الثقافي وفي محاولته صياغة معادلة الضعف والقوة . التخلف والحضارة. نقرأ هذا النص الذي يرد على لسان استاذ مصطفى بروفسور ماكسول وهو يخاطبه : « أنت يا مستر مصطفى سعيد خير مثال على أن مهمتنا الحضارية في أفريقيا عديمة الجدوى ، فأنت بعد كل المجهودات التي بذلناها في تثقيفك كأنك تخرج من الغابة لأول مرة» (ص ٩٦/ ٩٧) .

يؤكد هذا القول ان العلاقة بين الغرب والشرق محددة بالمهمة « الحضارية»، الغرب جاء لتحضير الشرق لا لاستعماره . مصطفى سعيد الذي ينتقم لتخلفه وضعفه باظهار قوته الجنسية وبقتل نساء الغرب . . . يثبت توحشه ومن ثم يثبت ضرورة تحضيره . وهذا يعني ان استمرار الغرب في مهمته التحضيرية مرهون باستمرار مصطفى بتوحشه. وعليه يصبح استمرار مصطفى في سلوكه ضرورة لاستمرار الغرب في مهمته . وفي ضوء هذا الربط يمكننا ان نرى الى مواقف محاكم الغرب المرنة من مصطفى، أو الى مواقف الرحمة بل والتراجع عن إصدار حكم الاعدام بمن يستحقه ، بقاتل. «هذا هو العدل وأصول اللعب، كقوانين الحرب والحياد في الحرب. هذه هي القوة التي تلبس قناع الرحمة».

**مصطفى. الاكذوبة والطريق الملتوي :**

غير أن مصطفى الذي كان ، في هذا الحيّز الزمني ، يمارس الصراع مع الغرب من منطلق الغرب نفسه ، والذي كان يسلك مسلك الانتقام معبراً عن ردة فعل وعن شعور بعقدة النقص ، والذي كان في شكل صراعه هذا ، يقدم للغرب حجة تخوله ممارسة العطف على الشرق وتمنحه حق الوصاية والاستمرار في مهمة التحضير.

مصطفى هذا كان يدرك ان طريق التحرر الذي يسلكه هو طريق ملتو، يقول: «إلى أن يأتي زمان السعادة والحب هذا ، سأظل انا أعبر عن نفسي بهذه الطريقة الملتوية» (ص ٤٥).

أما زمان السعادة الذي يتطلع اليه مصطفى فهو الزمان الذي « يرث فيه المستضعفون الارض، وتسرّح الجيوش، ويرعى الحمل آمناً بجوار الذئب، ويلعب الصبي كرة الماء مع التمساح في النهر» ( ص ٤٥). هذا هو الزمان الذي يصارع من أجله مصطفى ويتوسل الثقافة للوصول إليه. يتوسل الثقافة في صراع طريقه ملتوية.

هل كان مصطفى مرغماً على سلوك هذه الطريقة الملتوية ؟ هل هي شروط تاريخية ونفسية تحكم سلوك مصطفى ؟ ربما. ولكن، ومهما يكن من أسباب تفسر سلوكه، فهو فيه يعبر عن واقع عاشه معظم المثقفين العرب في الغرب، وهو بذلك يقدم وجهاً يخص شخصية الشرقي عامة والشرقي المثقف خاصة، كما انه يكشف عن تفاصيل أحاسيسه وهواجسه، عن داخل فيه يقربه، كشخصية روائية، من الفردي والعادي ويجعله قادراً على الايحاء بالحقيقي. مصطفى الشخصية المتخيلة النموذج يدخل، بسلوكه،النفساني، المعاش واليومي، يقارب الملموس، المشاهد والمألوف في مجتمعاتنا الشرقية العربية.

الجنس الذي يقدم وجهاً لمصطفى ليس دلالة فريدة ونافرة في الرواية، ليس الجنس دلالة، التعبير عنها محصور في سلوك مصطفى. دلالة الجنس تتعدى شخص مصطفى وتتكرر في الرواية: في السرد الذي يروي عن سهرات رجال القرية. في حوار الجد وود الريس وبنت مجذوب. . . في شخص بنت مجذوب نفسها التي تبرز نموذجاً صارخاً لعالم شخصية مسكونة برؤية الجنس او بالنظر إليه كأمر اساسي في الحياة وفي العلاقة بين الرجل والمرأة. الجنس دلالة هامة في الرواية يؤكدها التكرار وتكشف طابعاً لشخصية الانسان الشرقي السوداني.

مصطفى سعيد هو إذاً، في سلوكه، ابن السودان، ابن مجتمعه. وهو الموسوم بهذا الواقع، يصارع لتملك ثقافة تخوله تملك وطنه، ويسلك، في صراعه، طريقاً

ملتوياً. وهذا يعني ان على مصطفى، كي يقوِّم طريقته الملتوية، ان يتجاوز هذا الجنسي الذي يحمل، ان يتحرر منه في ما يحرر وطنه، إن إعادة الصيغة المقلوبة لم يكن عملاً بسيطاً، لم يكن صراعاً ينهض على مستوى واحد. إنه مسألة صعبة ربما عنت تغيير الجلد والخلق الجديد. هكذا حين عاد مصطفى الى السودان واختار قرية بنت مجذوب لأقامته، بدا وكأنه غيرّ جلده، بدا آخر في سلوكه مع أهل القرية وفي علاقته بزوجه وبيته. اختار قرية بنت مجذوب وغاير ما يسمها من جنسي وما كان يشاركها فيه.

ومصطفى الذي كان، في هذا الحيّز الزمني، يمارس الصراع مع الغرب من منطلق الغرب نفسه فيحاول صياغة معادلة الضعف والقوة. . . مصطفى هذا، المتلو في سلوكه، هو **أكذوبة**. جاء على لسان الراوي (ص ٥٢): «هل كان من المحتمل ان يحدث لي ما حدث لمصطفى سعيد؟ قال انه أكذوبة ؟ فهل أنا أيضاً أكذوبة ؟ انني من هنا. أليست هذه حقيقة كافية ؟ لقد عشت أيضاً معهم؟ ولكنني عشت معهم على السطح، لا أحبهم ولا أكرههم».

لكن لننتبه ان مصطفى السالك طريقاً ملتوياً والأكذوبة هو مصطفى الزمن الوقائعي، وهو الذي أراده مصطفى ان يكون سرياً والذي أراده، حين دوّنه، ان يكون في الوقت نفسه مستقبلياً. وحين طرح الراوي السؤال، حين بدأ السري يتقدم وينكشف ويصير مرئياً. مات مصطفى الآخر، مصطفى الحاضر، مصطفى ما بعد العودة والصراع والزمن الوقائعي، مات وبدا بموته أكذوبة ايضاً، كما بدا موته وظيفياً. إنه بداية ولادة اليقظة: انكشاف السر وانكشاف الملتوي والأكذوبة الذي يفضح حاضراً أو تملكاً آخر ربما كان هو الأكذوبة :

### نهاية مصطفى بداية الراوي

موت مصطفى هو تقدم ماضيه الذي هو تاريخه وتاريخ علاقة وطنه بالاستعمار في اتجاه النور. يتقدم السر في زمن الحاضر ويغزو وعي الراوي كمثقف فيخلخل

هذا الوعي الماضوي وهذا الاحساس بالتملك الذي هو تملك وهمي . يفضح هوية الزمن الحاضر من حيث هو تكرار وتماثل بالماضي ويطرح مسألة التملك من جديد .

مع هذه الخلخلة يقترب الراوي داخلياً من مصطفى. يصير مصطفى مرآة لأمكانية فيه، لا تعود الطفولة هي مرآة الراوي الصافية. مصطفى هو الذي يقدم الانعكاس. يقول الراوي مع تقدمه في معرفة سر مصطفى: «هل كان من المحتمل ان يحدث لي ما حدث لمصطفى سعيد . . .» ثم يتساءل: « فهل أنا أيضاً أكذوبة ؟». تسقط الحدود أكثر فأكثر بين الشخصيتين حتى ليلتبس الأمر على القارىء ويسأل: هل الراوي هو مصطفى او هل ان مصطفى هو الراوي؟. يحكي الراوي وقد تقدم في قراءة أوراق مصطفى فيقول: « وخرج من الظلام وجه عابس زاماً شفتيه اعرفه ولكنني لم أعد أذكره. وخطوت نحوه في حقد. إنه غريمي مصطفى سعيد. صار للوجه رقبة، وللرقبة كتفان وصدر ثم قامة وساقان. ووجدتني أقف امام نفسي وجهاً لوجه. هذا ليس مصطفى سعيد، إنها صورتي تعبس في وجهي من مرآة» ( ص ١٣٦).

بهذا ينبت شعور الغربة عند الراوي من حيث علاقته بوطنه ، ومن حيث ان علاقته هذه هي تملك ماضوي. يصير الراوي آخر، يصير ما كانه مصطفى. شعور الغربة مصدره العين المبصرة. وعي يكشف الزمن .يكشف بنيتين فيه: الماضوية والمستقبلية وبينهما زمن الحاضر الروائي الغريب. غريب ومتخيل. غريب ومحتمل. يقول الراوي من موقع العين المبصرة التي يرى بها الآن ( المقطع الثاني من الرواية طبعاً) :

« لا مكان لي هنا ، لماذا لا أحزم حقيبتي وأرحل ؟ هؤلاء القوم لا يدهشهم شيء. حسبوا لكل شيء حسابه. لا يفرحون لمولد ولا يحزنون لموت. حين يضحكون يقولون: استغفر الله ، وحين يبكون يقولون: استغفر الله. لا يقولون : وأنا ماذا تعلمت ؟ تعلموا الصمت والصبر من النهر والشجر. وأنا ماذا تعلمت ؟» ( ص ١٣١).

الراوي يرى الآن إلى قومه محاصرين في ما يقولون ويشعرون. يتراجعون الى دائرة الاستغفار. الاستغفار استنكاف للقول أو استنكاف ضده. جمود في الزمن أو جمود الزمن في القول. لا سؤال يتقدم بالزمن لا سؤال غير هذا الذي يطرحه الراوي حول ما ظنه، قبلاً، تعلماً. الزمن المغلق. الزمن الديني المقدس، المنتهي سلفاً، اللا تاريخي والمكتفي بذاته، بماضويته... يرى اليه الراوي الآن، انه غريب عنه. تغيرت نظرة الراوي إذاً لأهله. اختلف موقفه عن موقفهم في النظر الى امور عدة: (فهو يدافع مثلاً عن أرملة مصطفى في رفضها الزواج من ود الريس بينما يؤيد أهل القرية هذا الزواج).

ولكن هل هذه هي الحدود التي تصل إليها الرواية. وهل ان محور تملك الوطن الذي تنمو به رغبة مصطفى يتحدد بزمن وصول وعي مصطفى الى الراوي ؟.

لنسمع إلى هذا الذي يقوله الراوي: « انني ابتدىء حيث انتهى مصطفى سعيد» (ص ١٢٥). النهاية هي بداية وبينهما ينهض انكشاف سر مصطفى، خروجه الى النور. بنية وعي تاريخي يتسع حضورها ويستمر. الراوي استمرار لنضال مصطفى، لصراعه حول موضوع تملك الوطن الذي يطرح:

مسألة الغربة.

ومسألة الماضوية.

مسألتان ترتبط الواحدة منهما بالأخرى وتلخّصان مشكلة تبقى مطروحة في الرواية على الزمن الآتي. مشكلة يلخصها السؤال التالي: كيف يُمكن تملك الوطن بوعي تاريخي في إطار العلاقة بالغرب ( الاستعمار ) وفي إطار العلاقة بالماضي (الأهل)؟.

تنفتح «موسم الهجرة الى الشمال» على هذا الزمن الآتي في صفحاتها الأخيرة (١٦٨ ـ ١٧١) التي اعتبرناها مقطعاً ثالثاً. تنفتح على هذا الزمن وقد هيأت له في مسارها كله. تنفتح عليه من بنيتها الناهضة بزمنين للسرد فيها، لكل منهما حيزه المكاني في الرواية وإن تداخلا. زمنان يُولِّدان زمن الرواية المتخيل. فضاءها الواسع والعميق. فضاءها الذي يحتضن الما قبل والما بعد بل الذي هو بنية لهما ولمكان نرى

الخارج فيه داخلاً. أو نرى إلى هذا الخارج من داخل هو المكان الروائي المحدد بالزمن فيه. إن « الكون بماضيه وحاضره ومستقبله اجتمع في نقطة واحدة ليس قبلها ولا بعدها شيء» (ص ١٦٧). هكذا تبدو الأشياء في نهاية المقطع الثاني، في نهاية زمن الوقائع، في اللحظة الأخيرة، التي تسبق الانتقال الى زمن جديد هو زمن المقطع الثالث. اجتماع الزمن في نقطة واحدة هي آخر عبارة من المقطع الثاني. لحظة الانصهار المشحون بالولادة.

من هذه اللحظة تنفتح الرواية على زمن حاضر روائي آخر، هو غير زمن الحاضر الروائي في المقطع الاول: زمن له نكهة الآتي. يدخل الراوي ماء النهر عارياً كما ولدته أمه، وحين يلامس الماء البارد يحس برجفة، ثم ، وكما يقول، « تحولت الرجفة الى يقظة» (ص ١٦٨).

تحمل اليقظة شعوراً بالتملك مختلفاً. لم يعد التملك زمناً يستمر بالماضي، لم يعد هجرة من الشرق الى الغرب، وصراعاً يحمل اليأس والموت. لم يعد استسلاماً لمجرى النهر بل غدا اختياراً للحياة. يقول الراوي: «طول حياتي لم اختر ولم أقرر. أنني أقرر الآن أنني اختار الحياة» (ص ١٧٠).

اليقظة حالة صفاء ذهني يصل اليها الراوي. مقدرة على الرؤية الواضحة والاختيار. يصل الراوي الى ذلك بعد خلخلة علاقته بالماضي، كتكرار وتماثل، وبعد دخوله في زمن تاريخي هو زمن مصطفى الذي حكاه الزمن الوقائعي في الرواية. زمن التغير والسؤال عن هوية العلاقة بالغرب والبحث عن السياسي وتحصيل الثقافة علماً ومعرفة. بمعنى التملك الحقيقي للوطن. يصل الراوي إلى اختياره بعد ان تمكّن من رؤية « تباشير الفجر » تلوح في الشرق (ص ١٦٨) وبعد ان رأى أن « الهدف » أمامه لا تحته (الأمام مسافة في الزمن وإن اشترطت المكان). وبعد ان أقام الفارق بين **الهجرة والرحلة**. ( الهجرة تغليب لطابع المكان ـ الرحلة تغليب لطابع الزمان).

يحدّد الراوي علاقته بالنهر. يستجمع قواه في نهاية الرواية، ويحتفظ بقامته

فوق الماء. وهو في كل ذلك يتطلع الى الحياة ويشعر بصعوبة مقاومة التيار. ربما كان صراخه الذي يطلب النجدة، والذي هو الكلام الأخير في الرواية، هو صراخ الفرد للجماعة كي لا يبقى وحيداً ، وكي يكون أكثر قدرة على مقاومة التيار الذي يشده الى القاع. ربما كان الراوي وجهاً لمصطفى يطل على الآتي بصرخته ( الصراخ يستطيعه الجميع) وقد أطل عليه مصطفى بمدوناته ! ( والتدوين لا تستطيعه ألا الأقلية ).

جدول بالمكان المرئي من قبل الراوي:

| الصفحة | المكان | ما يخصص المكان |
|---|---|---|
| ٥ | غرفة في البيت في السودان | الفراش. الجدران |
| ٦ | البيت في السودان | مجلس الأهل. |
| ٨/ ٩ | الطبيعة في السودان | السواقي. طلمبات الماء على النيل. |
| ٤٩ | النيل | الحقول. البيوت. الشاطىء. القوارب. دار مصطفى. |
| ٥٠ | الشوارع في البلد في السودان | قناديل الذرة. أشجار الليمون. |
| ٥١ | بيت ود الريس | الطاقة الصغيرة. مكنات الماء. |
| ٥٢ | القرية | الرمل |
| ٥٣ | الخرطوم | مصلحة المعارف. |
| ٥٨ | خزان سنار | مرور القطار به. |

| | | |
|---|---|---|
| ٦٥ | البوادي | الظمأ . العرق. مُغنّي الركب. حلقات الرقص. |
| ٦٦ | النهر ( في السودان) | طيور بيضاء. سواقي. الشاطىء. مكنة ماء. الباخرة. . . |
| ٦٧ | الطريق الى الحي | الحجارة السوداء. . . |
| ٦٨ | بيوت | من الطوب. اللوري. ضفة النيل. |
| ٧٣ | بيوت القرية | من الطوب والطين. البرسيم والعلف. الطيور. الحيوانات طقطقة مكنة الماء. . . |
| ٧٤/ ٧٥ | دار الجد | الباب الضخم. الأسرّة الوطيئة. فناء الدار. غرف. نوافذ. . . |
| ٩١ | بيت مصطفى | الحوش الكبير. المصطبة امام الديوان. الغرفة المستطيلة. |
| ١٠٨ | الطريق الصحراوي | أشواك. الظل الساخن . . . |
| ١١٨ | النهر | الباخرة. الشاطىء. القوارب. |
| ١١٩ | الخرطوم | أخبار الفضائح والرشاوي وفساد الحكام. |
| ١٢٠/ ١٢١ | قاعة الاستقلال في الخرطوم | الرخام. الزجاج الملون. شمعدانات. خشب الأبنوس . لوحات. . . |

= نلاحظ من هذا الرصد أن المكان الذي يصفه الراوي يخص السودان وان لا حضور للغرب أو للندن كمكان أمضى فيه ٧ سنوات .

# تراجم الأعلام

**أبو تمام : ١٩٠ ـ ٢٣١ هـ .**

- حبيب بن أوس بن الحارث . . ينتهي نسبه إلى طيء ويصل إلى قحطان .
- قيل ان أباه كان نصرانياً من أهل جاسم بحوران ، يقال له تَدُوس العطار ، فجعلوه أوساً ، وقد لفقت له نسبة إلى طيء .
- نشأ بمصر ، قيل انه كان يسقي الناس بالجرة في الجامع ـ وكان يخدم حائكاً في دمشق ـ وكان أبوه خماراً .
- توفي في الموصل .
- من شعراء العصر العباسي المعروفين . مدح المعتصم واشتهر بقصيدته « فتح عمورية » . يمثل محطة شعرية في مجرى الشعر العربي . تميز بمقدرة فنية تجدِّد في صياغة الصورة الشعرية وتفتح أفق دلالاتها ، وقد اتهم لذلك بالغموض .

**الأشعري ( أبو موسى ) : ٢١ ق. هـ ـ ٤٤ هـ .**

- هو عبد الله بن قيس ، ينتهي نسبه إلى قحطان . ولد في اليمن . قدم مكة عند ظهور الإسلام ، فأسلم . توفي في الكوفة .
- صحابي جليل ولاّه الرسول على عدن ، وولاه عمر بن الخطاب على البصرة .
- كان أحد الحكمين في قضية التحكيم بين علي ومعاوية . عزله علي عن الكوفة إثر ذلك ، وكان الخليفة عثمان بن عفان قد ولاه عليها .

**بنّيس ( محمد ) : ١٩٤٨**

● شاعر وناقد من المغرب ( فاس ) . له مواقفه الجريئة في الحركة الثقافية المغربية ، يحاول نهجاً حديثاً ، وعلمياً ، في النقد .

● حائز على دبلوم الدراسات العليا في اللغة العربية . ( السلك الثالث ) عام ١٩٧٨ ، من كلية الآداب في الرباط .

● أستاذ جامعي ، ورئيس تحرير مجلة « الثقافة الجديدة» ، له :

- ما قبل الكلام . شعر ١٩٦٩ .
- شيء عن الاضطهاد والفرح . شعر ١٩٧٢ .
- وجه متوهج عبر امتداد الزمن. شعر ١٩٧٤
- في اتجاه صوتك العمودي . شعر ١٩٨٠ وهو مكتوب بالخط المغربي وفي أشكال فنية .
- ظاهرة الشعر المعاصر بالمغرب . دراسة نقدية ١٩٧٩ .

« الاسم العربي الجريح » كتاب للدكتور عبد الكبير الخطيبي ، نقله الى العربية . نشر سنة ١٩٨٠ . دار العودة . بيروت .

**الجاحظ : ١٥٠ ؟ - ٢٥٥ هـ .**

● هو أبو عثمان عمرو بن بحر الكناني البصري ، لقبه الجاحظ .

● درس في البصرة . اتصل بالمعلمين ، لازم الجامع ، اشترك في مناقشات العلماء المسجديين وأطال الوقوف في المربد يستمع إلى كلام الأعراب .

● واسع الثقافة ، متنوعها . كتب في موضوعات عدة : دينية ، وتاريخية ، واجتماعية ، ولغوية وأدبية .

● له نظرته النقدية التي تقول بأن المعاني مطروحة في الطريق ، فبدا بذلك ، منحازاً للصياغة ، فهي التي تميز المعنى .

من كتبه :

- الحيوان .
- البيان والتبيين .
- البخلاء .
- نظم القرآن .
- رسالة التربيع والتدوير .

**الجرجاني ( عبد القاهر ) : ـ ٤٧١ هـ .**

● هو عبد القاهر بن عبد الرحمان الجرجاني ، فارسي الأصل ، جرجاني الدار .

● إمام متعمق في علم النحو . درس مسألة الاعجاز في القرآن. أسهم في توضيح مفهوم البلاغة . بحث معنى « النظم » أو كما يقال اليوم « التركيب » .

● في ضوء النقد الحديث تبرز أهمية الجرجاني كواحد من أهم النقاد العرب في مجالي علم المعاني وعلم الدلالات .

أهم كتبه :

- أسرار البلاغة .
- دلائل الاعجاز .
- إعجاز القرآن الكبير والصغير .
- كتاب الجمل .
- كتاب المفتاح وكتاب العمدة ( وهما في التصريف ) .
- كتاب العروض .

**الحاج ( أنسي ) : ١٩٣٧**

● شاعر لبناني . من مواليد قرية قيتوله قضاء جزين في الجنوب . حصل دراسته الابتدائية والثانوية في بيروت . في الليسه الفرنسية أولاً ثم في مدرسة الحكمة .

● احترف الصحافة منذ عام ١٩٥٦ حيث عمل في جريدة الحياة ، لكنه انتقل ، في العام نفسه ، الى جريدة النهار ، وهو ما زال فيها .

● أسس القسم الثقافي في جريدة النهار ، ثم الملحق الاسبوعي الذي استمر في الصدور من ١٩٦٤ حتى ١٩٧٤ . وهو حالياً مسؤول عن الصفحات الثقافية في مجلة « النهار العربي الدولي » .

● عام ١٩٥٨ ساهم في تأسيس مجلة شعر .

له الدواوين التالية :

- « لن » ١٩٦٠ دار مجلة شعر. وهو أول مجموعة شعرية .
- « الرأس المقطوع » ١٩٦٣ عن دار مجلة شعر .
- ماضي الأيام الآتية ، ١٩٦٥ عن المطبعة العصرية ، صيدا - بيروت .
- ماذا صنعت بالذهب ، ماذا فعلت بالوردة ، ١٩٧٠ . عن دار النهار .

يعتبر انسي الحاج من أبرز الشعراء المجددين في قوانين الصياغة الشعرية وفي قواعد التركيب اللغوي . .

**الخطاب ( عمر بن ) : ٤٠ ق. هـ - ٢٣ هـ .**

● هو عمر بن الخطاب . ينتهي نسبه الى قريش . كنيته أبو حفص . لقبه الفاروق . وهو أول من لقب بأمير المؤمنين .

● بويع بالخلافة بعد وفاة أبي بكر سنة ١٣ هـ . فكان ثاني خليفة للمسلمين . فتح بلاد الفرس ، وبلاد الروم .

● عرف بقوة شخصيته وبنفاذ رأيه ، وبعمق فهمه للشريعة ، فكان جريئاً في الاستنباط والتأويل .

● قال الرسول عنه ( لو كان بعدي نبي لكان عمر )[١].

---

(١) اتمام الوفاء للشيخ محمد أحمد الخصري - مصر .

درويش ( محمود ) : ١٩٤٢

- شاعر فلسطيني ولد في البروة من أعمال الجليل .
- سنة ١٩٤٥ نزح مع عائلته إلى لبنان ، لكنه ما لبث أن عاد إلى قريته التي وجدها مهدمة بعد أن أقيمت مكانها مستعمرة اسرائيلية .
- أتم دروسه في جامعة نازاريت ، وبعدها في موسكو . اعتقل ووضع قيد الاقامة الجبرية مرات . بعد ذلك ذهب للعيش في القاهرة ، فبيروت التي عمل فيها مديراً لمركز الأبحاث الفلسطينية ومجلته « شؤون فلسطينية » ، وهو الآن مدير مجلة « الكرمل » .
- نال عدة جوائز ، منها : جائزة اللوتس ، وجائزة المتوسط ، وجائزة ابن سينا ، ووصل المنشور من كتبه إلى مليون نسخة .
- شاعر الأرض المحتلة ، كما قيل ، وشاعر القضية الفلسطينية وصوت شعبه الذي عشق .
- تميز شعره بغنائية فذة ،ذات طابع سنفوني وايقاع متنوع غني ، مبدع الصورة ، خلاق للايحاء ومتملك جريء للقول .

له :

| | | |
|---|---|---|
| ـ عصافير بلا اجنحة وهو ديوانه الأول | عكا | ١٩٦٠ |
| ـ أوراق الزيتون | حيفا | ١٩٦٤ |
| ـ عاشق من فلسطين | | ١٩٦٦ |
| ـ يوميات جرح فلسطيني | | ١٩٦٩ |
| ـ حبيبتي تنهض من نومها | | ١٩٧٠ |
| ـ العصافير تموت في الجليل | | ١٩٧٠ |
| ـ أحبك أوْ لا أحبك | | ١٩٧٢ |
| ـ آخر الليل | | |

- يوميات الحزن العادي (مقالات وخواطر) ١٩٧٣
- محاولة رقم ٧ ١٩٧٤
- وداعاً أيتها الحرب وداعاً أيها السلام (نثر) ١٩٧٤
- تلك صورتها وهذا انتحار العاشق ١٩٧٥

وتقوم دار العودة في بيروت بجمع شعره . وقد أصدرت عام ١٩٧١ مجلداً أولاً وعام ١٩٧٧ مجلداً ثانياً .

**السياب ( بدر شاكر ) : ١٩٢٦ ـ ١٩٦٤**

- شاعر عراقي . ولد في قرية جيكور الواقعة على « نهر أبو فلوس » من شط العرب .
- عرف بتعلقه بوطنه وبأرضه في الجنوب ، فغنى حنينه إلى مياهه ، ونخيله ، وبناته وأهله .
- سنة ١٩٤٥ انتسب إلى الحزب الشيوعي العراقي ، ثم ترك الشيوعية إلى القومية العربية .
- أطلق شعر التفعيلة فكتب وفق ذلك قصيدة أولى هي « هل كان حباً » (١٩٤٧) . وقد نازعته الشاعرة نازك الملائكة قصب السبق في ذلك .
- عاش السياب متألماً في طفولته وفي شبابه ، تألم من فقدان الأم والجدة وتألم من شعور بالوحدة وتألم من الحب والحبيبة ، كما تألم للناس وهم يعانون الفقر والحاجة ، وتألم من المرض الذي انتهى به إلى الموت .

- السياب فاصلة هامة في تاريخ الشعر العربي الحديث . إنه صوت انساني عميق . أباح اللغة وخلقها فكان شعره .

له :

- « أزهار ذابلة » ١٩٤٧
- « أساطير » ١٩٥٠
- « المومس العمياء » ١٩٥٤

- « الأسلحة والأطفال » ١٩٥٥
- « أنشودة المطر » ١٩٦٠
- المعبد الغريق ١٩٦٢
- منزل الأقنان ١٩٦٣
- شناشيل ابنة الجلبي ١٩٦٤
- إقبال ١٩٦٥

تحت عنوان : « ديوان بدر شاكرَ السياب » . أصدرت دار العودة في بيروت عام ١٩٧١ مجموعة من دواوينه المذكورة .

**شاوول ( پول ) : ١٩٤٤ .**

● شاعر لبناني ولد في سن الفيل في بيروت .

● عرف بنزعته الديمقراطية واللاطائفية .

● من أنصار القصيدة العربية الحديثة . يعمل على تطويرها وتمييزها باتجاه الصفاء والاقتصاد اللغوي .

له :

- أيها الطاعن في الموت ( شعر ) ١٩٧٣
- بوصلة الدم ( شعر ) ١٩٧٧ دار النهار للنشر .
- علامات من الثقافة المغربية الحديثة ( محاور ) ١٩٧٩ . المؤسسة العربية .
- كتاب الشعر الفرنسي الحديث ( نقد وترجمة ) ١٩٨٠ . دار الطليعة .
- وجه يسقطولا يصل ( شعر ) ١٩٨١ دار النهار للنشر .

**صالح ( الطيّب ) : ١٩٢٩ .**

● أديب روائي معروف . ولد في شمال السودان وعاش طفولته وفتوته فيه ثم انتقل إلى الخرطوم ، وأكمل دراسته الجامعية فيها ، وحصل على بكالوريوس في العلوم . بعدها انتقل الى لندن حيث أكمل تحصيله العالي في الشؤون الدولية .

- عمل في الاذاعة البريطانية ورأس قسم الدراما فيها .
- عاد ، بعد ذلك ، الى السودان وعمل مديراً للاذاعة .
- عمل في قطر وكيلاً لوزارة الاعلام ومشرفاً عاماً على أجهزتها .
- تميزت رواياته بتصوير أناس بلده وبصياغة قولهم الصامت والخفي . يتملك الطيّب صالح تقنيات السرد الروائي ويظهر قدرة فائقة على الابداع في استخدامها . يكاد يكون متفرداً في بناء تنسيق خلاّق بين صوت الراوي - الشخصية وزمن السرد المتخيل .

من رواياته وقصصه :

- موسم الهجرة الى الشمال ( رواية )
- عرس الزين ( رواية )
- بندر شاه ضو البيت ( رواية )
- دومة ود حامد ( مجموعة قصص ) .

**العوفي ( نجيب ) .**

ناقد مغربي . من مواليد مدينة حليلية المحتلة تناول في دراساته النص الشعري والنص الروائي . وهو ينطلق من النص ، ويقرأه في لغته بغية الوصول الى دلالاته .

يرى إلى علاقة الوعي باللغة وينزع في قراءته الأعمال الروائية إلى كشف الآلية الداخلية للعمل .

له :

- درجة الوعي في الكتابة. دراسات نقدية ١٩٨٠

**الفراهيدي ( الخليل بن أحمد ) : ١٠٠ - ١٧٠ هـ**

- أبو عبد الرحمان ، الخليل بن أحمد ، بن عمرو ، بن تميم ، الفراهيدي .
- كان إماماً في النحو ، عالماً بالايقاع والنغم والرياضيات . استنبط علم العروض .

● سمع ضرب النحاسين وهو مار بسوقهم فأوحى له ذلك بتقطيع الايقاع الشعري ووزن الشعر .

● أهم كتبه : كتاب « العروض » ، ثم كتاب « العين » ، وكتاب « الشواهد » ، وكتاب « التنبيه على حدوث التصحيف » ، وكتاب « النغم » ، وكتاب « العوامل » .

**قباني ( نزار ) : ١٩٢٣**

● شاعر سوري معروف . درس في دمشق وتخرج في جامعة دمشق كلية الحقوق عام ١٩٤٥ .

● عمل في السلك الدبلوماسي العربي السوري ( ١٩٤٥ - ١٩٦٦ ) وشغل عدداً من المناصب الدبلوماسية في القاهرة وأنقرة ولندن وبيروت وبكين ومدريد .

● ترك العمل الدبلوماسي عام ١٩٦٦ وأسس في بيروت داراً للنشر باسمه .

● عرف بقصائده الغزلية التي عبرت عن موقف نقدي لوضعية المرأة الاجتماعية . وتميز شعره بحسية الصورة فيه وقدرتها على التسرب إلى النفس وإشعالها .

له :

| | | | |
|---|---|---|---|
| - قالت لي السمراء | شعر | دمشق | ١٩٤٤ |
| - طفولة نهد | شعر | دمشق | ١٩٤٨ |
| - سامبا | شعر | دمشق | ١٩٤٩ |
| - أنت لي | شعر | بيروت | ١٩٥٠ |
| - قصائد | شعر | بيروت | ١٩٥٦ |
| - حبيبتي | شعر | بيروت | ١٩٦١ |
| - الشعر قنديل اخضر | خواطر شعرية | بيروت | ١٩٦٤ |
| - أحلى قصائدي | شعر | بيروت | ١٩٧٢ |
| - أشعار خارجة على القانون | شعر | بيروت | ١٩٧٢ |
| - عن الشعر والجنس والثورة | مقالات | بيروت | ١٩٧٢ |

| | | | |
|---|---|---|---|
| - قصتي مع الشعر | سيرة ذاتية | بيروت | ١٩٧٣ |
| - الكتابة عمل انقلابي | مقالات | بيروت | ١٩٧٥ |
| - كل عام وأنت حبيبتي | شعر | بيروت | ١٩٧٨ |

وقد صدرت هذه الأعمال وأعمال جديدة للشاعر ضمن مجلد « الأعمال الكاملة » بيروت ١٩٧٧ وقد أعيد طبعه عدة مرات . .

**الماغوط ( محمد ) : ١٩٣٤ .**

- من مواليد السلمية في سوريا . بدأ حياته الأدبية في الخمسينات . عمل في الصحافة في سوريا ولبنان والخليج .
- يكتب الشعر والمسرح وله نشاط إذاعي وتلفزيوني ومسرحي معروف ، قدمت له عدة أعمال مسرحية في دمشق وفي بيروت .
- ارتبط اسمه الشعري بالقصيدة النثرية . ووصف بأنه بائس وظلامي الأفق : يدور الكثير من شعره حول الانسان المستلب ، المحاصر بظروف الفقر والتخلف والتعاسة .

له :

| | | | |
|---|---|---|---|
| - حزن في ضوء القمر . | شعر . | بيروت | ١٩٥٩ |
| - غرفة بملايين الجدران | شعر . | دمشق | ١٩٦٤ |
| - العصفور الأحدب | مسرحية . | بيروت | ١٩٦٧ |
| - الفرح ليس مهنتي | شعر . | دمشق | ١٩٧٠ |
| - المهرج | مسرحية . | بيروت | ١٩٧٤ |
| - المارسيليز العربي . | مسرحية . | بيروت | ١٩٧٥ |
| - المجموعة الكاملة لأعمال الشاعر | محمد الماغوط | بيروت | ١٩٧٣ |

**المرزباني : ٢٩٧ - ٣٨٤ هـ .**

- هو محمد بن عمران ، بن موسى أبو عبيد الله المرزباني . أصله من خراسان . ولد

وتوفي في بغداد .

● إخباريّ ومؤرخ ناقد .

● أهم كتبه : ـ كتاب الموشح وفيه صورة للنشاط النقدي عند الرواة وغيرهم حتى عصر المؤلف .

ـ معجم الشعراء

ـ المفيد : في الشعر والشعراء .

ـ الموفق : في تاريخ الشعراء.

ـ الأزمنة : في الفصول الأربعة والغيوم والبروق وأيام العرب والعجم .

**الملائكة ( نازك )**

● شاعرة عراقية ، ولدت في بيئة أدبية من أم شاعرة وأب شاعر ، وجالست وهي طفلة ، مجالس الأدب .

● تابعت دراستها في بغداد ، ودخلت دار المعلمين العالية حيث حصلت على ليسانس اللغة العربية ، ثم سافرت إلى الولايات المتحدة الأميركية وحازت الماجستير في الأدب المقارن .

● في سنة ١٩٤٧ نظمت أول قصيدة على التفعيلة الواحدة ، ثم راحت تنظر لما أسمته بالشعر الحر . فأصدرت سنة ١٩٦٢ كتابها النقدي المعروف « قضايا الشعر المعاصر » الذي أعيد طبعه حتى الآن عدة مرات .

لها :

ـ عاشقة الليل ١٩٤٧

ـ شظايا ورماد ١٩٤٩

ـ قرارة الموجة ١٩٥٧

ـ شجرة القمر ١٩٦٨

ـ مأساة الحياة وأغنية للانسان ١٩٧٠

ـ سنة ١٩٧١ أصدرت دار العودة في بيروت وتحت عنوان « ديوان نازك الملائكة » .
المجلد الأول : مجموعة من أشعارها.

**هلسا ( غالب ) .**

● روائي معروف . ولد في الأردن وأقام في مصر . تنقل بين عواصم عربية عدة . مكث فترة في بيروت حيث أشرف على مجلة « المصير الديمقراطي » .

● كتب الدراسة والمقالة في أكثر من مجلة وجريدة . عاش حرب اسرائيل على لبنان . وحصار بيروت .

● في كتابته الرواية اهتم بتصوير الدواخل النفسية وأظهر مقدرة فنية متميزة على التقاط تفاصيل المشاعر والهواجس عند شخصياته .

له :

ـ الضحك رواية .
ـ الخماسين رواية
ـ البكاء على الاطلال رواية .
ـ السؤال رواية .
ـ زنوج وبدو وفلاحون مجموعة قصص .
ـ قراءات في أعمال يوسف الصايغ ـ يوسف إدريس ـ جبرا إبراهيم جبرا ـ حنامينة . كتاب نقدي .
ـ العالم مادة وحركة دراسات في الفلسفة العربية الاسلامية .
ـ جماليات المكان نقله إلى العربية عن باشلار .

**يوسف ( سعدي )**

● شاعر عراقي معروف . من مواليد البصرة . درس في دار المعلمين العالية في بغداد . عين أستاذاً ثانوياً . عمل في دار مجلة التراث الشعبي . ثم في مصلحة الري .

● ترك وطنه مرة أولى إلى الجزائر . ثم تركه ثانية متنقلاً بين دمشق والجزائر وبيروت ، حيث ، مكث فترة ترجم وأصدر خلالها ، أكثر من كتاب . عاش

الحرب الاسرائيلية على لبنان ، وغادر بيروت ، عند خروج المقاومة الفلسطينية منها ، إلى عدن .

● يحمل اليومي والمعاش الى الشعر ويقول الانسان والوطن . يبقى على شموليته خاصاً .

له :

| | | |
|---|---|---|
| ـ القرصان . | شعر | ١٩٥٢ |
| ـ أغنيات ليست للآخرين | شعر | ١٩٥٥ |
| ـ ٥١ قصيدة | شعر | ١٩٥٩ |
| ـ النجم والرماد | شعر | ١٩٦٠ |
| ـ قصائد مرئية | شعر | ١٩٦٥ |
| ـ بعيداً عن السماء الأولى | شعر | ١٩٧٠ |
| ـ نهايات الشمال الافريقي | شعر | ١٩٧٢ |
| ـ الاخضر بن يوسف ومشاغله | شعر | ١٩٧٢ |
| ـ تحت جدارية فائق حسن | شعر | ١٩٧٤ |
| ـ الليالي كلها | شعر | ١٩٧٦ |
| ـ الساعة الاخيرة | شعر | ١٩٧٧ |

وقد صدرت هذه الأشعار مجموعة في كتاب عن دار الفارابي . بيروت ١٩٧٩

وله ايضاً :

| | | | |
|---|---|---|---|
| ـ نافذة في المنزل المغربي | قصص قصيرة | بيروت | ١٩٧٩ |
| ـ قصائد أقل صمتاً | شعر | بيروت | ١٩٧٩ |
| ـ كيف كتب الأخضر بن يوسف | قصيدتـــهالجديدة | بيروت | ١٩٧٨ |

ونقل الى العربية :

| | | |
|---|---|---|
| ـ ايماءات ل. يانيس . ريتسوس | بيروت | ١٩٧٩ |
| ـ أوراق العشب ل. والت ويتمان | بيروت | ١٩٧٩ |
| ـ كافافي. وداعاً للاسكندرية التي تفقدها | بيروت | ١٩٧٩ |

# تراجم الاعلام الاجنبية

**باختين**(Mihhail Bakhtine) . ١٨٩٥ ـ ١٩٧٥

- باحث سوفياتي ، ولد في أول وتوفي في موسكو . نشر دراسات عدة تحت أسماء مستعارة وعندما غيبه الموت تكشف كواحد من أكبر المنظرين الماركسيين للأدب في القرن العشرين .
- بحث في اللغة وكشف أسسها المادية الاجتماعية . ناقش معاصريه من اللغويين ونقض الكثير من مفاهيمهم كما نقض مفهوم التزامن عند دي سوسير ودلّ على مكمن الضعف فيه .

من أهم دراساته :

ـ الماركسية وفلسفة اللغة ١٩٢٩ وقد نقل عام ١٩٧٣ إلى الانكليزية وعام ١٩٧٧ إلى الفرنسية .

ـ الفرويدية ١٩٢٧

ـ ديستويفسكي ، الشعرية والاسلوب . ١٩٢٩

ـ الملحمة والرواية ١٩٦٥

ـ أعمال فرنسوا رابليه والثقافة الشعبية في العصور الوسطى في عصر النهضة ١٩٦٥ .

**بارت**(Roland Barthes) . ١٩١٥ ـ ١٩٨٠

- ناقد ومنظر فرنسي . ولد في مدينة شيربورغ . أصيب في شبابه بمرض السل الذي عانى منه طويلاً ، مات إثر حادث سيارة صدمته .
- عمل في بوخارست (١٩٤٨) ، وفي الاسكندرية محاضراً في جامعتها (١٩٤٩) ،

ثم عين مديراً للدروس في المعهد التطبيقي للدراسات العليا في باريس (١٩٦٢) ، وأخيراً دخل الكوليج دي فرانس أستاذاً فيها (١٩٧٨) .

- يحتل بارت مركزاً أساسياً في حركة النقد الفرنسي المعاصر . خرج على الطرق التقليدية السائدة في السوربون .
- عالم إشارات . مفكر وأديب . ارتكز في بحوثه النقدية إلى الماركسية ، والوجودية السارترية ، والتحليل النفسي ، والبنيوية . توقف عند السيميولوجية الأدبية منطلقاً من أعمال دي سوسير ويلمسليف .
- ترك البنيوية حين رأى إلى آليتها وطرح سؤال النقد كبيراً .
- اهتم باللغة من حيث هي تجليات الوعي الجماعي .

له :

| | | |
|---|---|---|
| ـ الكتابة في الدرجة الصفر | ١٩٥٣ | (نقله الى العربية د. محمد برادة) |
| ـ أساطير | ١٩٥٧ | |
| ـ حوار مع راسين | ١٩٦٣ | |
| ـ دراسات نقدية | ١٩٦٤ | |
| ـ عناصر السيميولوجيا | ١٩٦٥ | |
| ـ س/ ز | ١٩٧٠ | |
| ـ دراسات نقدية جديدة | ١٩٧٢ | |
| ـ لذة النص | ١٩٧٣ | |
| ـ بارت بقلمه | ١٩٧٤ | |
| ـ مقاطع من خطاب عاشق | ١٩٧٧ | |
| ـ الغرفة المضيئة | ١٩٨٠ | |

**باليبار(Etienne Balibar)** .

- مفكر فرنسي . أستاذ مساعد في السوربون . يدرس الفلسفة . تنطلق أبحاثه في

الفلسفة ، من الأسس الماركسية . وهو ، من حيث انه فيلسوف ، يبحث في نظرية ماركسية للأدب ، أو يضع طروحات ماركسية حول المسألة الأدبية .

● من طروحاته : الأدب كشكل ايديولوجي ، مقولة الانعكاس . هل يمكن الكلام على « جمالية ماركسية » ؟ الأثر الجمالي الأدبي من حيث هو أثر هيمنة إيديولوجية . آلية تكون الهوية الأدبية . .

من كتبه بالفرنسية :

- خمس دراسات في المادية التاريخية ١٩٧٤
- قراءة رأس المال (بالتعاون مع التوسير) ١٩٦٥

بروب (Vladimir Propp) ١٨٩٥ - ١٩٧٠ . .

● باحث وعالم روسي . من جماعة الشكليين الروس . اختص بدراسة الفولكلور الروسي . درّس الاتنولوجيا في جامعة لينيغراد . وضع قوانين علم بنية الحكاية .

● كوّن بحثه واكتشافه مرتكزاً أساسياً للنقد الأوروبي الحديث الباحث في قوانين العمل السردي من حكاية وقصة قصيرة ورواية .

● كان لكتابه « مورفولوجيا الحكاية » أو علم بنية الحكاية ، أثره الكبير عند البنيويين الفرنسيين . وقد أثار هذا الكتاب ضجة كبيرة حين نقل لأول مرة ، وبعد مضي ٣٠ عاماً على صدوره بالروسية (١٩٢٨) ، إلى الانكليزية (١٩٥٨) . ومن ثم إلى الفرنسية (١٩٦٥) وبعدها الى الايطالية (١٩٦٦) .

له :

- علم بنية الحكاية ١٩٢٨
- الجذور التاريخية للحكاية الفنطازية ١٩٤٦
- الشعر الملحمي الروسي ١٩٥٥

- الاعياد الفلاحية الروسية ١٩٦٣

**تشومسكي** (Noam Chomsky) (١٩٢٨) .

- عالم ألسني أميركي معـروف . ولـد في مدينـة فيلـدلفيا في الـولايات المتحـدة الاميركية . درس في جامعة بنسلفانيا ومنهـا حصـل على درجـة الدكتـوراه عام ١٩٥٥ يعلّم حالياً في معهد مسشيوست التقنيM. I. T .
- مؤسس النظرية التوليدية التحويلية في علم القواعد الألسني .
- تعتبر نظريته من أكثر النظريات انتشاراً في الجامعـات الأمـيركية وفي الجامعـات الأوروبية . وهي ترتكز إلى مفهوم الكفاءة الفطرية عند الانسان . سميت نظريته بالبنيوية التحويلية .

له مؤلفات عدة ، نذكر منها :

- أشكال نظرية التركيب ١٩٦٥
- منطق بنية الألسنية النظرية ١٩٧٥
- دراسـات علـم المعانـي في القواعـدالتحويلية ١٩٧٢
- مسائـل الشـكل والتـأويل الألسـنية ـالتحليلية ١٩٧٥

**تودوروف** . (Tzvetan Todorov) .

- باحث وناقد من أصل روسي . يقيم في باريس ويعمل في مركز الأبحاث الوطني للعلوم(C. N. R. S) .
- اختار ونقل الى الفرنسية نصوص الشكليين الـروس التـي نشرت تحـت عنـوان « نظرية الأدب » .
- بحث في بنية القول الأدبي ، وأوضح معنى « الشعرية » وحدد القوانين العامة لولادة العمل الأدبي .

من كتبه بالفرنسية .

- الأدب والدلالة ١٩٦٧
- ما هي البنيوية ؟ ١٩٦٨
- مدخل إلى الأدب الفنظازي ١٩٧٠
- شعرية النثر ١٩٧١
- نظرية الرمز
- أنواع القول
- الرمزية والتأويل

**جاكبسون (Roman Jakobson) ١٨٩٦ .**

● ولد في موسكو ، وهو اليوم أستاذ في جامعة هارفارد في الولايات المتحدة الأميركية .

● مؤلف عدة أعمال في جميع ميادين الألسنية ، وفي نظرية الأدب . إلا أنه مارس نشاطه أيضاً في مجالات اخرى عدة : الانتروبولوجيا . الفولكلور . علم النفس . نظرية الأعلام الخ . .

● مؤسس حلقة موسكو الألسنية ( ١٩١٥ - ١٩٢٠ ) التي ذابت فيما بعد في حركة الشكليين .

● عاش بين عام ١٩٢٠ وعام ١٩٣٩ في تشيكوسلوفاكيا حيث كان أحد أنشط الأعضاء في حلقة براغ الألسنية .

● كتاباه « القصيدة الروسية الحديثة » (١٩٢١) و« حول الشعر التشيكي » (١٩٢٣) هما جزء من موروث الشكليين .

● خلال الحرب ذهب الى الولايات المتحدة الأميركية حيث يعلم حالياً الألسنية العامة واللغات والآداب السلافية في جامعة هارفارد .

● اشتهر جاكبسون بتحليله الدقيق لما يسميه بوظائف اللغة ، ورأى ان الوظيفة الشعرية هي التي تهيمن في الشعر على الوظيفة الاحالية الواقعية ، مما يجعل الشعر يبدو غامضاً .

● كتب بأكثر من لغة كتابه الهام « مسائل في الشعرية » ، المؤلف من نصوص كتبت خلال أكثر من نصف قرن ( ١٩١٩ ـ ١٩٧٢ ) . بعض هذه النصوص كتبه بالفرنسية والآخر بالانكليزية والالمانية والتشيكية .

من كتبه المنقولة إلى الفرنسية .

- دراسات في الألسنية العامة ١٩٦٣
- دراسات في الألسنية العامة II
- مسائل في الشعرية ١٩٧٣
- ثماني مسائل في الشعرية ١٩٧٧
- ثلاثة دروس عن الصوت والمعنى

**جانيت (Gérard Genette) ١٩٣٠ .**

● ناقد وباحث فرنسي . مدير الدراسات في المعهد التطبيقي للدراسات العليا في باريس . مدير مساعد لمجلة « الشعرية »(Poétique) ، ولمجموعة الكتب التي تصدر تحت هذا الاسم .

● منذ أن صدر كتابه الوجوه I (Figures I) عام ١٩٦٦ ، ثم الوجوه II عام ١٩٦٩ والوجوه III عام ١٩٧٢ وجانيت يبرز كواحد من أهم ممثلي التحليل البنيوي ونظرية الاشكال الأدبية .

● يوضح جانيت الاتجاه الشكلي بقوله : « لقد نظر النقاد طويلاً في الماضي إلى الأدب كرسالة ( مضمون ) دون لغة ، أو « كود » ، لدرجة انه أصبح مشروعاً وضرورياً ، اليوم ، ان ننظر إليه ، ولو للحظة ، كلغة دون رسالة » أي دون

مضمون . دون أن يعني ذلك أنه ينكر أهمية المضمون .

له أيضاً :

- مدخل الى معمارية النص ١٩٧٩
- إيمائيات

**ريفاتير(Michael Riffaterre) .**

● ناقد وباحث أميركي . أستاذ في جامعة كولومبيا ورئيس القسم الفرنسي فيها .

● من النقاد الأسلوبيين . ركز على تحليل النص، وله أثر في المنهج التحليلي الشكلي .

● في تحليله ، لا يستهدف ريفاتير معيار الجميل ، بل ايضاح الآلية المولدة للجمال .

له :

- دراسات في الأسلوبية البنيوية ١٩٧١

وهو مجموعة نصوص نشر قسماً منها بالفرنسية ، ونقل الباقي عن الانكليزية إلى الفرنسية .

**دي سوسير(Ferdinand De Sassure) : ١٨٥٧ - ١٩١٣**

● عالم سويسري معروف . بان أثره بعد وفاته ، وذلك عندما طبع كتابه « دروس في الألسنية العامة » ، عام ١٩١٦ . والكتاب مجموعة محاضراته التي كان يلقيها في الجامعة ويشرحها لطلابه .

● أحدث دي سوسير ثورة في ما يتعلق بمفهوم اللغة . إذ ميز بين اللغة من حيث هي مؤسسة ، نظام ، وبين الكلام من حيث هو فردي ومولّد . كما أنه دلَّ على أهمية

الصوت والنطق .

● أسس مفاهيم البنيوية في المجال الألسني . ومن المجال الألسني انتقلت هذه المفاهيم الى ميادين البحث الأخرى والتي منها النقد الأدبي .

**ستراوس (Levis Strauss) : ١٩٠٨ .**

● ولد في بروكسل ، درس الحقوق في باريس وتخصص بالفلسفة والأدب .

● أستاذ في جامعة مون د . مارسان(Mont de Marsan) وفي ليون(Laon) من عام ١٩٣٢ وحتى ١٩٣٤ . ثم في جامعة سان باولو من ١٩٣٥ وحتى ١٩٣٩ . ثم في نيويورك من ١٩٤٢ وحتى ١٩٤٥ .

● رئيس عدة بعثات أتنولوجية الى وسط البرازيل .

● مستشار ثقافي في السفارة الفرنسية في الولايات المتحدة الاميركية من ١٩٤٦ وحتى ١٩٤٧ .

● مدير الدراسات في المعهد التطبيقي للدراسات العليا في باريس منذ عام ١٩٥٠ حيث يشغل كرسي الديانات المقارنة عند الشعوب ذات التعبير الشفهي .

● استاذ كرسي الانتروبولوجيا الاجتماعية منذ ١٩٥٩ ، في الكولاج دي فرانس .

اهتم ليڤي ستراوس بدراسة سير الفكر البشري ، فقرب الاتنولوجيا من الألسنية ومن مشاكل التعبير ، وذلك بهدف تبيان ان الظاهرات الاجتماعية هي وقائع لغوية . وقنوات اتصال قائمة على مستوى الوجود . انطلاقاً من هذا الاساس وضع خطوطاً عريضة لنظرية علاقات القرابة والتبادل الاقتصادي والثقافي ولتكوّن الميتولوجيا والديانات وظهورها .

من أهم كتبه :

- البنى الأولية للقرابة ١٩٤٩
- الجنس البشري والتاريخ ١٩٥٢

- الانتروبولوجيا البنيوية ١٩٥٨
(نقل الى العربية ،وزارة الثقافة دمشق )
- الفكر المتوحش أو الوحشي ١٩٦٢

**الشكليون الروس (Les Formalistes Russes) .**

● كانوا جماعة من الطلاب الشبان من موسكو ولينيغراد ، شكلوا فريق عمل اختباري للبحث في القوانين الداخلية المشتركة بين النصوص الأدبية : لم يتجاوز عددهم العشرة . مارسوا نشاطهم ما بين عامي ١٩١٥ - ١٩٣٠ .

● فيما بعد ، قام أحدهم ( تودوروف ) باختيار ونقل نصوصهم إلى اللغة الفرنسية ، وصدرت تحت عنوان « نظرية الأدب » عام ١٩٦٥ . في المقدمة التي كتبها جاكبسون جاء ان الشكلية اتيكات مبهمة (ص ١٠ ) . لقد كان هذا العمل الجماعي بحثاً علمياً عن وظيفة اللغة الشعرية .

**غرامشي (Antonio Gramsci) : ١٨٩١ - ١٩٣٧**

● منظر سياسي ايطالي . ولد في ألامس في سردينيا . بدأ نضاله في العشرين من عمره في الحركة الاشتراكية . عمل ضد الفاشية . أوقف سنة ١٩٢٦ مات في روما .

● لم يتوقف طيلة نضاله عن الكتابة . هاجم بعنف مثالية بنيديتو كروتشي . وأكد أنه من المستحيل فصل الفكر الفلسفي عن مقتضيات العمل السياسي . وعبر عن ذلك بقوله : « ان قول الحقيقة هو فعل ثوري » .

● تناولت دراساته : أصول وأسباب الفاشية . وضعية التكنولوجيا في العالم المعاصر . دكتاتورية البروليتاريا .

● جمع آينودي أعماله ونشرها ، ونقلت رسائله التي كتبها في السجن إلى الفرنسية . كما نقلت مختارات له جمعها كارلو سالنياري وماريوسبينيلا الى العربية . نقلها

تحسين الشيخ علي وصدرت عن دار الفارابي في بيروت عام ١٩٧٦ .

**غريماس (Algirdas Julien Greimas) ١٩١٧ .**

● من مواليد ليتوياني . دكتور في الآداب عام ١٩٤٩ ( السوربون ) أستاذ في الاسكندرية وفي انقرة واستنبول وبواتيه .

● مدير دروس في المعهد التطبيقي للدراسات العليا في باريس . منذ عام ١٩٦٥ .

● صاحب مساهمة عملية وتأسيسية في تطوير النقد الحديث انطلاقاً من علم الألسنية الحديث .

● يبحث في علم المعاني البنيوي : شروط المعاني . الدلالة وعلاقتها بالعلوم الانسانية . تمظهر الدلالة . العنصر وبنيته الدلالية . اللغة والقول . . . وذلك من أجل نظرية في الشعرية .

● أهم ما ميز دراساته طابعها التطبيقي العملي ، وذلك بهدف جعل المفاهيم اكثر استيعاباً وإمكانية للاستعمال .

من كتبه ( وهي بالفرنسية ) :

- علم المعاني البنيوي. بحث في المنهج ١٩٦٦
- دراسات في السيميوتيكا الشعرية ١٩٧٢
- سيميوتيكا السرد والنص ١٩٧٣

**غولدمن (Lucien Goldmann) : ١٩١٣ - ١٩٧٠**

● أصلاً من بوخارست لكنه يعتبر من المفكرين الفرنسيين . . بحث في علم اجتماع الأدب ،أكملت أعماله أعمال الفيلسوف والناقد المجري جيورجي لوكاتش ( ١٨٨٥ - ١٩٧١ ) . وطور البحث الماركسي في الأدب .

● درس الرواية المعاصرة ورأى ان تطور الرواية الفرنسية من أندريه مالرو الى « الان

روب غرييه » يعبر عن الانتقال من رؤية ميّزت الرأسمالية في تأزمها الى رؤية ميزتها في دخولها عصر التنظيم .

● صاحب مذهب نقدي جديد تبلور في « البنيوية التكوينية » التي هي فهم علمي للحياة الانسانية .

● يرى ان التاريخ يشرح البنية وليس العكس .

● فتح آفاقاً جديدة في العلوم الانسانية وارتكز تحليله الى الأسس الماركسية فكشف العلاقة القائمة بين الابداع الفردي والحياة الاجتماعية .

له :

- الجماعة البشرية والكون عند كانط ١٩٤٥
- العلوم الانسانية والفلسفة ١٩٥٢
- الإله المختفي ١٩٥٦
- بحوث جدلية ١٩٥٨
- من أجل علم اجتماع روائي ١٩٦٤
- الماركسية والعلوم الانسانية ١٩٧٠

**فرويد(Sigmund Freud) ١٨٥٦ - ١٩٣٩**

● مؤسس علم التحليل النفسي . وهو ابن تاجر يهودي . ولد في فرايبارج في الامبراطورية النمساوية - الهنغارية .

● عام ١٨٦٠ استقر أهله في فيينا حيث حصل علومه في المدرسة العلمانية، كان يتألم من النزعة المعادية للسامية عند رفاقه .

● عام ١٨٨١ حصل على شهادة الطب ، وعام ١٨٨٥ انتقل الى فرنسا للدراسة عند شاركو(Charcot) ، الاستاذ المعروف بطريقته في معالجة الامراض بالتنويم المغناطيسي والايحاء .

● طبيب الأمراض العصبية في فيينا وفق طريقة شاركو .

عام ١٨٨٩ في نانسي. اشتغل مع برابر وأصدر معه عام ١٨٩٥ دراساته عن الهستيريا . ثم اتجه لاكتشاف علم التحليل النفسي(Psychanalyse) بطريقة تجريبية .

- عام ١٩٠٩ ذهب الى الولايات المتحدة لالقاء محاضراته في جامعة كلارك .بين عامي ١٩٢٠ ـ ١٩٢٣ عدل فرويد نظرياته الأولى خاصة بما يتعلق بالشخصية .
- عام ١٩٣٨ ترك النمسا إلى لندن حيث توفي في ٢٣/ ٢٤ أيلول ١٩٣٩ .
- في تحليله النفسي ركز على أمرين : مرحلة الطفولة الأولى والليبيدو(Libedo) . ومن ثم رأى ان قراءة التعبير وفهمه وكذلك تفسير النص الأدبي أو غيره ، لا بد ان يعتمدا هذين المرجعين .

من أهم أعماله :

| | |
|---|---|
| ـ علم الاحلام | ١٩٠٠ |
| ـ بسيكولوجيا الحياة اليومية | ١٩٠١ |
| ـ ثلاث دراسات في نظرية الجنس | ١٩٠٥ ( بالالمانية ) . |
| ـ خمسة دروس في التحليل النفسي | ١٩١٠ ( بالالمانية ) . |
| ـ توتام وتابو | ١٩١٣ ( بالالمانية ) |
| ـ مدخل الى التحليل النفسي | ١٩١٦/١٩١٨ ( بالالمانية ) . |
| ـ حياتي والتحليل النفسي | ١٩٢٥ |

**كريستيفا(Julia Kristeva) : ١٩٤١**

- بلغارية الأصل والمولد . تعمل في فرنسا منذ عام ١٩٦٦ . أستاذة في السوربون ( باريس V) . تكتب بالفرنسية .

- ناقدة وباحثة في علم الدلالة . ترتكز إلى العلوم الانسانية الحديثة . تهتم بتحليل نفسي للمعرفة ، وتطرح أزمة العقل الغربي أو كما تقول « الموت الذي يهددنا » .

● من هو الفاعل أو من هو الشخص المتكلم ؟ سؤال تطرحه كريستيفا ويحيلها الى البحث في مسألة « القول » ، واللغة عبر نصوص منها الرواية .

لها :

- النص الروائي ١٩٧٠
- ثورة اللغة الشعرية ١٩٧٤
- تعددية « الكلمة » أو Polylogue ١٩٧٧

**كوهان Jean Cohen**

● ناقد وباحث فرنسي . اهتم بالمسألة الشعرية ورأى ان تحلل اللغة على مستويين : الأول صوتي يشكل مصدراً أولاً للشعر . والثاني معنوي يشكل مصدراً ثانياً له .

● منطلقاً من هذا التوضيح أمكنه ان يميز : **القصيدة النثرية** ( أو قصيدة المعنى ) . وهي تترك الوجه الصوتي . **القصيدة الصوتية** وهي لا تعمل إلا على المنابع الصوتية للغة ، وهذا ليس بالعمل الهام ، في نظره ، من هنا تسميتها بالشعر المنظـوم . **القصيدة الصوت ـ معنوية** ، أي القصيدة الكاملة .

له :

- بنية اللغة الشعرية ١٩٦٨

**لوتمان (Iouri Lotman) : ١٩٢٢**

● من مواليد بتروغراد . استاذ مختص بالأدب الروسي منذ عام ١٩٦٣ . يعمل في المركز الرئيسي لدراسات علم الدلالة الروسي .

● يقوم بإعادة نظر نقدية في أعمال الشكليين الروس والبنيويين استناداً إلى مفاهيم باختين وجاكبسون وبارت .

● هدفه خصوصية الاخبار الفني ، وعلاقة النص من حيث هو نظام بالبنى خارج ـ نصية .

● تنصب تحليلاته ، بشكل خاص ، على اللغة الشعرية وعلى دراسة الايقاع ،

● يحمل إضافة هامة إلى الأبحاث النظرية حول الأدب الناشطة في فرنسا ، والتي مكانها الجامعة بقدر ما هو مكانها النقد وعمل الكتاب .

له :

بنية النص الفنيّة الذي نقل من الروسية إلى الفرنسية عام ١٩٧٣ .

**لوكاش (Georg Lukacs) . ١٨٨٥ ـ ١٩٧١**

● ولـد في بودابسـت . فيلسـوف هنغـاري . أرسى القواعـد المنهجية للتحليل البنيوي ، وقواعـد منهـج التحليل البنيوي للابـداع الادبي. مؤسس البنيوية التكوينية .

● تابع دراسته في المانيا بدءاً من سنة ١٩٠٩ . لجأ إلى الاتحاد السوفياتي سنة ١٩٣٣ وعاد إلى هنغاريا في نهاية الحرب العالمية الثانية . أصبح عضواً في البرلمان وأستاذاً للفلسفة ثم وزيراً للثقافة سنة ١٩٦٥ .

● أهم فيلسوف في النصف الأول من القرن العشرين وأحد أهـم الـذين اختلف عليهم وبقي الأكثر تقديراً .

● دراساته في تاريخ الفلسفة ، والأدب ، والنقد الأدبي ، تركت آثارها المباشرة في مجالها، وغير المباشرة في أهم المسائل السياسية الأساسية في عصره.

نذكر من أهم كتبه :

- نظرية الرواية ١٩٢٠
- تاريخ وعي الطبقات ١٩٢٣

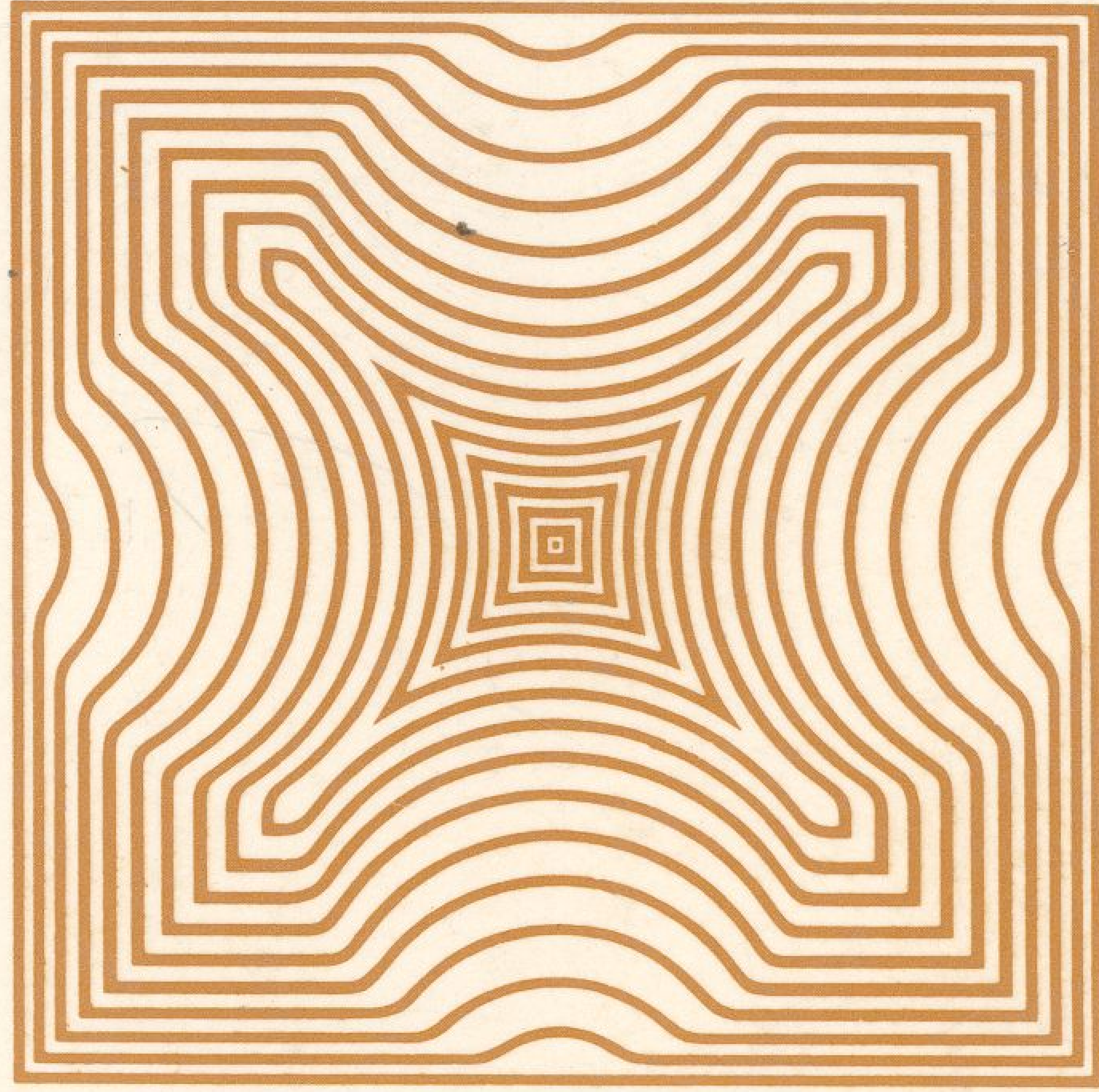
**ماشريه (Pierre Macherey)**

- ناقد فرنسي وباحث في نظرية الأدب .
- يستهدف ماشريه إعطاء النقد كياناً خاصاً ، ويرفض وضع النقد في حدود الأدب .
- يرى ان على النقد ان لا يكتفي بوصف العمل الأدبي المنتج أو بتهيئته للايصال والاستهلاك بل ان يكوّن سؤاله الجديد . يتركز هذا السؤال حول معرفة قوانين الانتاج الأدبي .

له :

ـ من أجل نظرية للانتاج الأدبي 1966

# فهـرس الكتـاب



يتوجه هذا الكتاب إلى القارىء العربي ، ويقدم له معرفة ببعض مناهج النقد الحديثة ، وبمرتكزاتها الفكرية :

يعرف بمفاهيم البنيوية في أساسها الألسني عند « دي سوسير » . يناقش مفهوم التزامن من منطلقات الفكر المادي .

يتناول أكثر من منهج في النقد الأدبي محللاً ومناقشاً ، ويطرح أسئلته على الواقعية ، كما على « الشعرية » .

يقدم دراسات نقدية لأكثر من نص أدبي عربي معبراً بذلك عن هاجس أساسي ، هو ، إنتاج معرفة بهذا النص .




منشورات دار الآفاق الجديدة بيروت